ORHAN PAMUK

Romancierul naiv şi sentimental

Traducere din limba engleză şi note
de Rebeca Turcuş

POLIROM
2012

Pentru Kiran Desai

1. Ce se petrece în mintea noastră atunci când citim un roman

Romanele sunt vieți secunde. La fel ca visele despre care vorbeşte poetul francez Gérard de Nerval, ele dezvăluie culorile şi complexitatea vieții noastre şi sunt pline de oameni, chipuri şi obiecte pe care avem senzația că le recunoaştem. Şi, la fel ca într-un vis, atunci când citim un roman, lucrurile extraordinare pe care le întâlnim acolo ne marchează uneori atât de puternic, încât uităm unde ne aflăm şi ne închipuim în mijlocul evenimentelor şi personajelor imaginare ce ne sunt prezentate. În astfel de momente credem că lumea ficțională în care am pătruns şi cu care ne delectăm este mai reală decât realitatea însăşi. Faptul că aceste vieți secunde ni se pot părea mai reale decât realitatea înseamnă adesea că înlocuim romanul cu realitatea ori cel puțin că îl confundăm cu viața reală. Însă nu ne plângem niciodată de această iluzie, de această *naïveté*[1]. Dimpotrivă, la fel ca în unele vise, ne dorim ca romanul pe care-l citim să continue, sperând că această viață secundă nu va înceta să trezească în noi o senzație puternică de realitate şi autenticitate. În ciuda a ceea ce cunoaştem despre ficțiune,

---

1. Naivitate (în fr. în orig.).

suntem sâcâiți și enervați în cazul în care un roman nu reușește să creeze iluzia că întruchipează realitatea.

Visăm presupunând că visele sunt reale; aceasta e însăși definiția visului. Tot astfel, citim un roman spunându-ne că este real – dar undeva în mintea noastră știm foarte bine că presupoziția noastră este falsă. Acest paradox își are sursa în natura romanului. Să începem prin a sublinia faptul că arta romanului se sprijină pe capacitatea noastră de a crede simultan în stări contradictorii.

Citesc romane de patruzeci de ani. Știu că există numeroase poziții care pot fi adoptate față de roman, numeroase modalități prin care îi încredințăm sufletul și mintea, tratându-l serios ori cu superficialitate. Și, în același mod, am învățat din experiență că există multe feluri în care se poate citi un roman. Uneori citim logic, alteori cu privirea, când și când cu imaginația, câteodată doar cu o mică parte din mintea noastră, uneori așa cum vrem noi sau așa cum vrea cartea să citim, iar alteori cu fiecare fibră a ființei noastre. A existat o perioadă din tinerețea mea când m-am dedicat complet romanelor, cufundându-mă în lumea lor cu totul – ba chiar într-un fel de transă. Pe parcursul acelei perioade, de la optsprezece până la treizeci de ani (între 1970 și 1982), mi-am dorit să descriu ce se petrece în mintea și în sufletul meu așa cum un pictor surprinde cu precizie și claritate un peisaj intens, complicat și plin de vigoare, întregit de munți, câmpii, stânci, păduri și râuri.

Ce se petrece în mintea noastră, în sufletul nostru, atunci când citim un roman? Prin ce diferă aceste

senzații interioare de ceea ce simțim atunci când vizionăm un film, privim un tablou sau ascultăm un poem, fie şi unul epic? Un roman poate furniza din când în când aceeaşi plăcere pe care o oferă o biografie, un film, un poem, un tablou ori un basm. Şi totuşi efectul unic şi autentic al acestei arte este fundamental diferit de cel stârnit de alte genuri literare, de film sau de pictură. Aş putea începe să descriu această diferență povestindu-vă despre lucrurile pe care obişnuiam să le fac şi despre imaginile complicate pe care mi le-au trezit în minte lecturile pasionante ale romanelor din tinerețe.

Aşa cum vizitatorul unui muzeu îşi doreşte înainte de toate ca tabloul asupra căruia îşi ațintește ochii să-i delecteze privirea, şi eu preferam acțiunea, conflictul şi bogăția unui peisaj. Savuram emoția provocată de fiecare în parte, observând în taină viața privată a unei persoane şi explorând colțurile întunecate ale cadrului general. Dar nu vreau să vă las cu impresia că imaginea impregnată în mintea mea era întotdeauna una tumultuoasă. Romanele citite în tinerețe îmi construiau adesea în minte o imagine limpede, intensă şi liniştită. Uneori luminile dispăreau, albul şi negrul deveneau tăioase, apoi se separau, iar umbrele se agitau. Câteodată mă minunam la gândul că lumea întreagă era făurită dintr-o lumină cu totul diferită. Alteori lumina unui amurg cuprindea şi învăluia totul, întregul univers se transforma într-o emoție şi o construcție unice şi înțelegeam că mă bucuram de asta şi că citisem cartea tocmai pentru acea atmosferă. Pe măsură ce eram absorbit de lumea

romanului, realizam că umbrele acțiunilor mele de dinainte de răsfoirea paginilor romanului, pe când stăteam în casa familiei mele din Beşiktaş, în Istanbul - paharul cu apă pe care-l băusem, conversația pe care o purtasem cu mama, gândurile care-mi trecuseră prin minte, indignările mărunte pe care le adăpostisem -, se estompau încetul cu încetul.

Simțeam că fotoliul portocaliu în care stăteam aşezat, scrumiera urât mirositoare de lângă mine, încăperea cu covoare pe jos, copiii care jucau fotbal pe stradă şi țipau unii la alții, precum şi şuierăturile feriboturilor din depărtare, îmi dispăreau din minte, iar în fața ochilor mei, cuvânt cu cuvânt şi frază după frază, răsărea o nouă lume. Pe măsură ce citeam o pagină, apoi alta şi alta, acea lume se cristaliza şi se limpezea, la fel ca acele desene ascunse care ieşeau la iveală încetul cu încetul când turnai pe ele un reactiv, iar contururile, umbrele, evenimentele şi personajele deveneau clare. În acele momente de început orice îmi întârzia accesul la universul romanului şi îmi împiedica vizualizarea personajelor, evenimentelor şi obiectelor mă deranja şi mă exaspera. Gradul de rudenie uitat dintre protagonist şi un alt personaj, amplasarea incertă a unui sertar conținând o armă sau o conversație care înțelesesem că avea un sens dublu, dar al cărei sens secund nu îl dibuisem încă - genul acesta de lucruri mă neliniştea teribil. Iar pe măsură ce sorbeam cu înflăcărare cuvintele, plin de nerăbdare şi satisfacție, îmi doream ca lucrurile să se aşeze prompt la locul potrivit. În astfel de momente toate porțile percepției mele se deschideau cât mai

larg posibil, la fel ca simțurile unui animal timid, eliberat într-un mediu complet străin, iar mintea începea să-mi funcționeze mult mai rapid, aproape ca într-o stare de panică. Concentrându-mă cu totul asupra detaliilor romanului pe care-l țineam în mâini şi încercând să intru în armonie cu lumea în care păşisem, mă străduiam să vizualizez totul prin propria imaginație şi să-mi închipui fiecare detaliu descris în carte.

Puțin mai târziu efortul intens şi obositor dădea rezultate, iar imaginea extinsă pe care voiam s-o văd mi se contura în fața ochilor, ca un continent imens ce se arată în plină splendoare după ridicarea vălului de ceață. Apoi puteam vedea lucrurile povestite în roman, ca un ins care priveşte destins şi confortabil de la o fereastră. Felul în care Tolstoi îl descrie pe Pierre atunci când acesta priveşte bătălia de la Borodino de pe un vârful unui deal în *Război şi pace* reprezintă pentru mine un model de lectură a unui roman. Multe din detaliile pe care considerăm că romanul le țese delicat şi le pregăteşte pentru noi, detalii pe care simțim nevoia să le recuperăm din memorie pe parcursul lecturii, par să se ivească în această scenă ca într-un tablou. Cititorul are impresia că se află nu printre cuvintele unui roman, ci în fața unui peisaj pictat. Aici atenția acordată de scriitor detaliilor vizuale şi capacitatea cititorului de a transforma cuvintele prin vizualizare într-un imens peisaj pictat sunt decisive. Dar citim şi romane care nu se desfăşoară într-un decor amplu, pe un câmp de luptă ori într-un anumit colț de natură, ci sunt plasate într-o

cameră, în atmosfera sufocantă a unui interior – iar *Metamorfoza* lui Kafka este un exemplu bun. Citim astfel de poveşti ca şi cum am studia un peisaj şi, transformându-l cu ochii minții într-un tablou, ne adaptăm atmosferei din scenă, lăsându-ne influențați de aceasta şi, de fapt, căutând-o în permanență.

Aş mai da un exemplu, tot din Tolstoi, care tratează acțiunea de a privi de la o fereastră şi arată modul prin care cititorul poate pătrunde în decorul romanului pe parcursul lecturii. Scena face parte din cel mai mare roman al tuturor timpurilor, *Anna Karenina*. Anna îl întâlneşte pe Vronski în Moscova. Întorcându-se noaptea cu trenul la St. Petersburg, ea e fericită că-şi va vedea copilul şi soțul în dimineața următoare.

„Anna [...] scoase din poşetă un cuțit de tăiat hârtie şi un roman englezesc. La început nu putu să citească. Mai întâi o deranjau forfota şi umbletul; apoi, după pornirea trenului, nu putea să nu tragă cu urechea la sunete; apoi ninsoarea, care bătea în fereastra stângă şi se lipea de sticlă, şi înfățişarea conductorului plin de zăpadă pe-o parte, care trecu pe culoar, şi discuțiile despre viscolul crunt de afară, toate acestea îi distrăgeau atenția. Mai pe urmă totul se repetă monoton: aceleaşi zgâlțâituri şi pocnituri, aceeaşi ninsoare bătând în fereastră, aceleaşi treceri rapide de la cald la frig şi din nou la cald, aceeaşi licărire a chipurilor în semiîntuneric şi aceleaşi voci, aşa că Anna începu să citească şi să înțeleagă ceea ce citea. [...] Anna

Arkadievna citea şi înţelegea că nu-i face plăcere să citească, adică să urmărească cum era zugrăvită viaţa altor oameni. Prea mare era dorinţa ei de viaţă. Dacă citea cum eroina romanului se îngrijea de un bolnav, ea voia să umble, cu paşi neauziţi, prin camera bolnavului; dacă citea că un membru al parlamentului ţinea o cuvântare, voia să rostească ea această cuvântare; dacă citea că lady Mary călărea în urma unui cârd, o tachina pe cumnată-sa şi îi uimea pe toţi cu curajul ei, Anna voia să facă ea însăşi acelaşi lucru. Însă era imposibil, şi ea, plimbându-şi cuţitaşul neted în palmele mici, făcea eforturi să citească."[1]

Anna nu poate citi pentru că se gândeşte întruna la Vronski, pentru că-şi doreşte ea însăşi să trăiască. Dacă s-ar putea concentra asupra romanului, şi-ar putea-o imagina cu uşurinţă pe *lady* Mary încălecând şi urmărind haita câinilor de vânătoare. Ar vizualiza scena ca şi cum ar privi-o de la o fereastră, simţind cum păşeşte încet în cadrul observat de ea din exterior.

Majoritatea romancierilor consideră că parcurgerea paginilor de început ale unui roman seamănă cu pătrunderea într-un peisaj pictat. Să ne amintim cum îşi începe Stendhal romanul *Roşu şi negru*. Mai întâi vedem de la depărtare oraşul Verrières, colina pe care este situat, casele albe cu acoperişuri roşii şi ţuguiate,

---

1. Lev Tolstoi, *Anna Karenina*, vol. 1, trad. şi note de Emil Iordache, postfaţă de Sorina Bălănescu, Editura Polirom, Iaşi, 2003, pp. 146-147. Pamuk foloseşte o traducere engleză – cea a lui Richard Reaver şi Larissa Volokhonsky.

pâlcurile de castani în floare şi ruinele fortificaţiilor, sub care curge râul Doubs. După aceea observăm joagărele şi fabrica ce produce *toiles peintes*, pânzeturi cu imprimeuri colorate.

În pagina imediat următoare îl cunoaştem deja pe primar, unul dintre personajele centrale, identificându-i chiar şi trăsăturile caracteristice.

Adevărata plăcere la lectura unui roman pleacă de la capacitatea de a vedea lumea nu din exterior, ci prin ochii protagoniştilor care trăiesc în universul respectiv. Atunci când citim un roman, oscilăm între imaginea de ansamblu şi momentele care se scurg cu repeziciune, între ideile generale şi evenimentele specifice, cu o rapiditate pe care nici un alt gen literar n-o poate oferi. Când privim de la distanţă un peisaj pictat, ne trezim brusc implicaţi în starea de spirit şi gândurile individului din peisaj. Un alt exemplu similar ar fi acela al modului în care privim o figură umană micuţă conturată printre stânci, râuri şi abundenţa frunzelor de copac din peisajele chinezeşti: ne concentrăm asupra ei, după care încercăm să ne imaginăm peisajul înconjurător prin ochii acesteia. (Pictura chinezească este făcută pentru a fi citită în această manieră.) După aceea constatăm că peisajul a fost creat tocmai pentru a reflecta gândurile, emoţiile şi percepţiile figurii încadrate în el. În acelaşi fel, înţelegând că peisajul din interiorul unui roman este o extensie sau o parte din starea mentală a protagoniştilor, ne dăm seama că ne identificăm cu aceste personaje prin intermediul unei tranziţii perfect coerente. Lectura

unui roman înseamnă, pe lângă încredințarea contextului general propriei memorii, urmărirea minuțioasă a gândurilor şi acțiunilor protagoniştilor şi înzestrarea lor cu sens în funcție de decorul general. Ne aflăm acum înăuntrul peisajului pe care cu puțin timp în urmă îl contemplam din exterior: pe lângă vizualizarea munților, simțim răcoarea râului şi adulmecăm parfumul pădurii, vorbim cu personajele şi ne cufundăm tot mai mult în universul romanului. Limbajul acestuia ne ajută să combinăm aceste elemente distincte şi îndepărtate şi să vedem atât chipurile, cât şi gândurile protagoniştilor ca părți ale unei viziuni de ansamblu.

Mintea noastră lucrează intens atunci când ne adâncim într-un roman, dar nu la fel ca mintea Annei în timp ce stă în trenul gălăgios şi acoperit cu zăpadă, care duce la St. Petersburg. Oscilăm în permanență între decor, copaci, personaje, gândurile lor şi obiectele pe care le ating – de la obiecte la amintirile pe care acestea le evocă, la alte personaje şi, ulterior, la reflecții generale. Mintea şi percepția noastră acționează țintit cu multă concentrare şi cu rapiditate, îndeplinind simultan numeroase operațiuni, însă mulți dintre noi nu mai conştientizează acest lucru pe parcurs. Ne aflăm în postura unuia care conduce o maşină şi care nu mai este conştient de faptul că apasă butoane şi pedale, roteşte cu grijă volanul în conformitate cu o mulțime de reguli, observă şi interpretează semne de circulație şi ține cont de trafic.

Analogia cu şoferul este valabilă nu doar pentru cititor, ci şi pentru romancier. Unii romancieri nu sunt

deloc conştienţi de tehnicile pe care le utilizează. Aceştia scriu spontan, ca şi cum ar săvârşi un act perfect natural, fără să-şi dea seama de operaţiunile şi calculele pe care le face mintea lor şi de faptul că folosesc ambreiaje, frâne şi butoane specifice artei romanului. Să folosim cuvântul „naiv" pentru a descrie acest tip de sensibilitate, acest tip de romancier şi cititor – cel care nu este deloc preocupat de aspectele artificiale ale scrierii şi citirii unui roman. Iar cuvântul „reflexiv" o să-l utilizăm pentru descrierea sensibilităţii opuse, adică a cititorului sau scriitorului fascinat de artificialitatea textului şi de incapacitatea acestuia de a egala realitatea, cel care este foarte atent la metodele folosite în scrierea unui roman şi la modul în care funcţionează mintea noastră pe parcursul lecturii. Romancierul întruchipează arta de a fi în acelaşi timp naiv şi reflexiv.

Sau de a fi în acelaşi timp naiv şi „sentimental". Friedrich Schiller a propus pentru prima dată această distincţie în faimosul eseu *Über naïve und sentimentalische Dichtung* („Despre poezia naivă şi sentimentală", 1795-1796). Cuvântul german *sentimentalisch* folosit de Schiller pentru a descrie poetul modern meditativ şi frământat, care şi-a pierdut latura candidă şi acea *naïveté*, este întrucâtva diferit de termenul „sentimental" din engleză. Însă nu are rost să stăruim asupra lui; de fapt Schiller l-a împrumutat din engleză, inspirat de *O călătorie sentimentală* a lui Laurence Sterne. (Enumerând exemple de genii naive, Schiller îi menţionează laudativ pe Sterne alături de Dante, Shakespeare, Cervantes, Goethe şi chiar Dürer.) Este

suficient să ştim că Schiller foloseşte cuvântul *sentimentalisch* pentru a descrie starea mentală ce se abate de la simplitatea şi puterea naturii, fiind captivă propriilor emoţii şi gânduri. Scopul meu este acela de a înţelege cât mai profund eseul lui Schiller, pe care l-am îndrăgit încă de tânăr, dar şi de a-mi clarifica prin intermediul acestuia propriile opinii asupra artei romanului (lucru pe care l-am făcut de-a lungul vieţii) şi de a le exprima cât mai exact (aşa cum încerc să fac acum).

Astfel, în această scriere faimoasă, pe care Thomas Mann o numeşte „cel mai frumos eseu din limba germană"[1], Schiller grupează poeţii în două categorii: naivi şi sentimentali. Poeţii naivi sunt una cu natura; de fapt sunt precum natura – liniştiţi, neîndurători şi înţelepţi. Scriu poezie spontan, aproape fără să cugete şi fără să ia în considerare consecinţele intelectuale ori etice ale propriilor cuvinte şi fără să îi intereseze ce ar spune alţii. Pentru aceştia – în contrast cu scriitorii contemporani – poezia este asemenea unei impresii pe care natura o lasă asupra lor în mod organic şi care nu îi mai părăseşte niciodată. Pentru poeţii naivi poezia se iveşte în mod spontan din universul natural din care aceştia fac parte. Credinţa că un poem nu este ceva conceput şi elaborat în mod conştient de către poet, compus într-un anumit metru şi construit printr-o permanentă revizuire şi autocritică, ci mai

---

1. În afara situaţiilor în care sunt menţionate alte surse, toate citatele din această carte sunt transpuse în limba română de traducător.

degrabă ceva care ar trebui scris nereflexiv şi chiar dictat de natură, de Dumnezeu ori de o altă forţă, e o concepţie romantică susţinută de Coleridge, un adept devotat al romantismului german, şi exprimată cu claritate în prefaţa din 1816 a poemului său *Kubla Khan*. (Ka, protagonistul poet al romanului meu *Zăpada*, îşi scrie poemele influenţat de Coleridge şi de Schiller, şi din aceeaşi perspectivă naivă asupra poeziei.) În eseul lui Schiller, care îmi stârneşte o admiraţie profundă la fiecare lectură, printre caracteristicile definitorii ale poetului naiv există una pe care aş vrea să o subliniez în mod special: poetul naiv nu are nici o îndoială că exprimarea, cuvintele, versurile lui vor înfăţişa imaginea de ansamblu, o vor reprezenta, vor descrie şi dezvălui cu precizie şi în detaliu semnificaţia lumii – de vreme ce această semnificaţie nu îi este nici tăinuită şi nici străină.

Prin contrast, potrivit lui Schiller, poetul „sentimental" (emoţional, reflexiv) este îngrijorat în primul rând de un singur aspect: el nu ştie sigur dacă propriile cuvinte vor cuprinde realitatea, dacă o vor atinge, dacă exprimările lui vor transmite semnificaţia intenţionată. Aşadar, el este extrem de conştient de poemul pe care îl scrie, de metodele şi tehnicile pe care le foloseşte şi de artificiul implicat în strădania lui. Poetul naiv nu diferenţiază propria percepţie asupra lumii de lumea însăşi. Însă poetul modern, sentimental-reflexiv, pune la îndoială tot ce percepe, chiar şi propriile simţiri. Iar atunci când îşi transpune percepţiile în versuri, este preocupat de principii educative, etice şi intelectuale.

Acest eseu faimos şi totodată extrem de amuzant al lui Schiller reprezintă o sursă atrăgătoare pentru cei care vor să reflecteze asupra corelației dintre artă, literatură şi viață. În tinerețe l-am citit de nenumărate ori, gândindu-mă la exemplele pe care le oferă, la tipurile de poet descrise şi la diferențele existente între a scrie spontan şi a scrie într-un mod conştient, cu sprijinul intelectului. De asemenea, mă gândeam şi la mine însumi ca romancier şi, desigur, la numeroasele stări trăite când mi-am scris romanele. Mi-am amintit ce am simțit cu ani în urmă, când lucram la picturile mele. De la şapte până la douăzeci şi doi de ani am pictat în mod constant, visând ca într-o bună zi să devin pictor. Însă am rămas un artist naiv şi am abandonat pictura – probabil după ce am devenit conştient de asta. Tot în acea perioadă consideram ceea ce Schiller numeşte „poezie" drept artă şi literatură în sensul cel mai general. Voi proceda la fel şi în cele ce urmează, păstrând tradiția prelegerilor Norton. Această lucrare densă şi provocatoare a lui Schiller mă va însoți în analiza artei romanului, amintindu-mi pe parcurs de propria-mi tinerețe, când oscilam discret între „naiv" şi „sentimental".

De fapt, după un anumit moment, eseul lui Schiller nu vorbeşte doar despre poezie sau despre artă ori literatură în general, ci devine un text filozofic despre tipologia umană. În acest stadiu, în care textul atinge punctul dramatic şi filozofic maxim, îmi face plăcere să citesc printre rânduri opiniile şi gândurile sale. Atunci când spune că „există două tipologii umane", Schiller vrea să mai afirme, conform istoricilor literari

germani, şi că ele sunt reprezentate de „cei naivi, asemenea lui Goethe, şi cei sentimentali, ca mine". Schiller îl invidia pe Goethe nu doar pentru talentul său poetic, ci şi pentru seninătatea, detaşarea, egoismul, încrederea în sine şi spiritul său aristocratic, pentru modul relaxat în care îşi exprima ideile geniale, pentru capacitatea de a fi el însuşi, pentru simplitatea, modestia şi geniul lui şi pentru faptul că nu era conştient de aceste lucruri, la fel ca un copil. Prin contrast, în propria-i activitate literară Schiller era mult mai reflexiv şi mai intelectual, mult mai complex şi mai chinuit, mult prea conştient de metodele literare întrebuinţate, asaltat de numeroase întrebări şi incertitudini asupra lor – şi simţind totodată că aceste atitudini şi caracteristici erau mai „moderne".

Acum treizeci de ani, când am citit *Despre poezia naivă şi sentimentală*, mă plângeam şi eu – la fel cum Schiller vitupera la adresa lui Goethe – de natura naivă şi copilăroasă a romancierilor turci din generaţia precedentă. Îşi scriau romanele extrem de uşor, fără a se preocupa vreodată de probleme de stil şi tehnică. Şi foloseam termenul „naiv" (în mod constant şi cu sens tot mai negativ) pentru a-i caracteriza nu doar pe ei, ci pe orice scriitor de pe planetă care considera romanul balzacian de secol XIX ca pe o entitate naturală şi îl accepta fără vreo urmă de reţinere. Acum, după o aventură de treizeci şi cinci de ani ca romancier, aş vrea să continui cu propriile exemple, pe măsură ce încerc să mă conving că am ajuns la un echilibru între romancierul naiv şi cel sentimental dinăuntrul meu.

Mai devreme, discutând despre lumea evocată în romane, am folosit analogia cu peisajul. Am adăugat că unii dintre noi nu sunt atenți la ceea ce se petrece în mintea noastră pe parcursul lecturii, la fel cum un şofer nu e conştient de manevrele pe care le face când conduce. Cititorul şi romancierul naiv sunt precum cei care cred sincer că înțeleg un ținut şi oamenii care-l locuiesc doar privindu-i pur şi simplu pe geamul maşinii ce străbate peisajul. Şi pentru că acest gen de persoană crede în forța decorului pe care-l vede prin geamul maşinii, s-ar putea să înceapă să descrie oameni şi să emită sentințe care să trezească invidia romancierului sentimental-reflexiv. Prin contrast, acesta din urmă va spune că perspectiva înfățişată prin geamul maşinii este una limitată de cadrul ei şi că, oricum, parbrizul este plin de noroi, după care se va retrage într-o tăcere beckettiană. Ori, la fel ca mine şi mulți alți romancieri contemporani, va descrie volanul, butoanele şi parbrizul murdar ca făcând parte din peisaj, pentru a nu uita că ceea ce vedem este limitat de perspectiva romanului.

Înainte de a fi cuceriți de analogie şi seduşi de eseul lui Schiller, să enumerăm cu atenție cele mai importante procese care se desfăşoară în mintea noastră atunci când lecturăm un roman. Citirea unui roman impune întotdeauna efectuarea acestor operațiuni, însă doar romancierul „sentimental" le poate recunoaşte şi inventaria în detaliu. O astfel de listă ne va reaminti ce reprezintă de fapt romanul – ceva ce cunoaştem, dar se prea poate să fi uitat. Iată care ar fi acestea:

1. Observăm cadrul general şi urmărim narațiunea. În cartea sa despre *Don Quijote* al lui Cervantes, filozoful spaniol José Ortega y Gasset afirmă că citim romane de aventuri, romane cavalereşti şi romane de consum (polițiste, de spionaj, de dragoste şi altele care pot fi adăugate pe această listă) pentru a vedea ce se întâmplă mai departe, însă citim romanul modern (se referă la ceea ce azi numim „romanul literar") pentru atmosferă. După Ortega y Gasset, romanul de atmosferă reprezintă ceva mult mai valoros. Este ca un „peisaj pictat" şi conține foarte puține elemente narative.

Dar citim întotdeauna un roman – indiferent dacă are o narațiune bogată în evenimente şi acțiuni sau e lipsit de elemente narative, ca pe un peisaj pictat – în aceeaşi manieră fundamentală. Practica obişnuită este aceea de a urmări narațiunea şi de a încerca să dibuim semnificația şi ideea principală sugerate de ceea ce întâlnim la lectură. Chiar dacă într-un roman, la fel ca într-un peisaj pictat, sunt conturate numeroase frunze de copac individuale, fără a se povesti măcar vreun eveniment (tipul de tehnică folosit, de exemplu, într-un *nouveau roman* de Alain Robbe-Grillet sau Michel Butor), încercăm să analizăm ce vrea să spună naratorul prin această metodă şi ce fel de poveste vor contura în final aceste frunze. Mintea noastră caută în permanență un motiv, o idee, un scop, un centru secret.

2. Transformăm cuvintele în imagini mentale. Romanul spune o poveste, însă un roman nu este doar o poveste. Povestea creşte încet dintr-o multitudine de obiecte, descrieri, sunete, conversații, fantezii,

amintiri, bucăți de informație, gânduri, evenimente, scene şi momente. Pentru a obține plăcere din lectura unui roman, trebuie să te bucuri de acțiunea de a porni dinspre cuvinte şi de a le transforma în imagini mentale. Vizualizând în imaginație cele descrise prin cuvinte (ce vor ele să ne spună), noi, cititorii, desăvârşim povestea. Astfel, ne stimulăm imaginația căutând să aflăm ce vrea să spună cartea ori ce vrea să ne spună naratorul, ce intenționează el să spună, ce crede că ne spune – cu alte cuvinte, căutând centrul romanului.

3. O altă parte a minții noastre se întreabă cât din povestea spusă de scriitor reprezintă o experiență reală şi cât e imaginație. Ne punem această întrebare mai ales în acele pasaje ale romanului care ne stârnesc uimirea, admirația sau uluirea. A citi un roman înseamnă a ne întreba încontinuu, chiar şi în acele momente în care ne cufundăm cel mai tare în poveste: cât din ea e închipuire şi cât este realitate? Adică există un paradox logic între, pe de-o parte, experiența de a te pierde în roman şi de a crede în mod naiv că totul este real şi, pe de altă parte, curiozitatea sentimental-reflexivă legată de cantitatea de fantezie inclusă în el. Însă forța şi vitalitatea inepuizabile ale artei romanului îşi au sursa tocmai în această logică unică şi în fundamentarea pe acest tip de conflict. Lectura unui roman înseamnă înțelegerea lumii prin intermediul unei logici non-carteziene. Prin aceasta înțeleg capacitatea constantă şi neabătută de a crede simultan în

idei contradictorii. Astfel, încetul cu încetul, îşi face apariţia o a treia dimensiune a realităţii: dimensiunea lumii complexe a romanului. Elementele acesteia se află în contradicţie, dar, în acelaşi timp, ele sunt acceptate şi descrise.

4. Şi totuşi ne întrebăm: aşa arată realitatea? Lucrurile povestite, văzute şi descrise în roman sunt conforme cu ceea ce ştim din propria noastră viaţă? De exemplu, ne putem întreba dacă un pasager dintr-un tren ce merge de la Moscova la St. Petersburg în anii 1870 ar fi putut avea suficient confort şi linişte pentru lectura unui roman sau prozatorul încearcă să ne spună că Anna este un cititor autentic, căruia îi place să citească chiar şi în mijlocul unei zarve deranjante. În centrul artei romancierului sălăşluieşte un optimism care-l face să creadă că, dacă e prezentată într-o formă adecvată, acea cunoaştere pe care o dobândim din experienţa zilnică poate deveni o formă de cunoaştere validă a realităţii.

5. Sub influenţa acestui optimism, evaluăm şi obţinem plăcerea din precizia analogiilor, puterea fanteziei şi a naraţiunii, construcţia frazelor şi poezia şi muzica tainice şi candide ale prozei. Problemele şi preferinţele ce ţin de stil nu stau la baza romanului, dar se află undeva foarte aproape de el. Însă subiectul poate fi abordat prin intermediul a mii de exemple.

6. Emitem judecăţi morale legate de deciziile şi comportamentul protagoniştilor. În acelaşi timp, îl judecăm pe autor pentru judecăţile morale emise asupra propriilor lui personaje. Judecata morală este o prezentă inevitabilă într-un roman. Să reţinem faptul

că arta romanului produce cele mai bune rezultate nu prin judecarea personajelor, ci prin înțelegerea lor, astfel că trebuie să evităm să ne lăsăm dominați de componenta acuzatoare a minții noastre. La lectura unui roman moralitatea trebuie să facă parte din peisaj, nu să fie ceva care izvorăşte din noi şi ţinteşte personajele.

7. Pe măsură ce mintea noastră realizează simultan toate aceste operațiuni, ne felicităm pentru cunoaşterea, profunzimea şi înțelegerea dobândite. Relația intensă pe care o stabilim cu textul ni se pare nouă, cititorilor, o reuşită personală, în special în cazul romanelor de o înaltă calitate literară. În sinea noastră se conturează încet dulcea iluzie că romanul a fost scris special pentru noi. Intimitatea şi încrederea care apar între autor şi cititor ne ajută să evadăm şi să evităm a ne îngrijora prea mult de fragmentele pe care nu le înțelegem ori de lucrurile cu care nu suntem de acord sau care ni se par inacceptabile. În felul acesta ajungem întotdeauna la un anumit grad de complicitate cu romancierul. Când citim un roman, o parte din mintea noastră este preocupată de disimularea, încurajarea, conturarea şi construirea acelor atribute pozitive care nutresc respectiva complicitate. Pentru a crede narațiunea, decidem să nu-l credem pe narator atât cât şi-ar dori el – căci vrem să continuăm să citim cu devotament povestea, în ciuda anumitor fisuri pe care le găsim în opiniile, tendințele şi obsesiile scriitorului.

8. Cât timp se desfăşoară această activitate mentală, memoria noastră lucrează intens şi continuu. Avem senzația că, pentru a găsi înțeles şi plăcere în

lectura universului pe care ni-l dezvăluie scriitorul, trebuie să căutăm un centru secret al romanului, aşa că încercăm să ne întipărim în memorie fiecare detaliu al acestuia, ca şi cum am învăţa pe dinafară fiecare frunză a unui copac. Dacă scriitorul nu şi-a simplificat şi diluat lumea descrisă, pentru a veni în ajutorul cititorului neatent, memorarea fiecărui detaliu este o sarcină dificilă. Această dificultate defineşte însă graniţele formei romaneşti. Romanul trebuie să aibă o lungime care să ne permită să reţinem toate detaliile acumulate pe parcursul lecturii, fiindcă semnificaţia tuturor lucrurilor întâlnite în timpul călătoriei prin acest decor se leagă de toate elementele deja întâlnite aici. În romanele bine construite toate detaliile sunt legate unele de altele, iar întreaga reţea de legături existente conturează atmosfera cărţii şi duce spre centrul secret al acesteia.

9. Căutăm acel centru necunoscut al romanului cu o atenţie maximă. Este cea mai frecventă operaţiune efectuată de mintea noastră la citirea unui roman, fie că este vorba de o lectură naivă ori de una sentimental-reflexivă. Ceea ce diferenţiază romanul de restul naraţiunilor literare este faptul că el are un centru secret. Sau, mai exact, se bazează pe convingerea noastră că există un asemenea centru, care trebuie căutat pe parcursul lecturii.

Din ce este alcătuit acest centru al romanului? Din tot ceea ce constituie romanul, aş zice eu. Dar suntem oarecum convinşi că acest centru se află la mare depărtare de suprafaţa romanului pe care-l urmărim cuvânt cu cuvânt. Ne imaginăm că s-ar afla undeva în

fundal, invizibil, dificil de reperat, alunecos şi aproape dinamic. Plini de optimism, credem că semnele ce duc la acest centru se găsesc oriunde în roman şi că acest centru leagă între ele toate detaliile narațiunii, tot ceea ce întâlnim la suprafața decorului extins. Pe parcurs voi discuta în ce măsură acest centru este real sau imaginar.

Pentru că ştim – ori presupunem – că romanele au un astfel de centru, noi, cititorii, ne comportăm asemenea unui vânător care vede în orice frunză sau creangă ruptă un semn, examinându-le atent pe măsură ce înaintează. Avansăm în narațiune cu senzația că fiecare cuvânt, obiect, personaj, protagonist, conversație, descriere şi detaliu, toate caracteristicile lingvistice şi stilistice ale romanului şi toate turnúrile poveştii implică şi indică ceva diferit de ceea ce este evident. Această convingere, cum că romanul are un centru, ne face să credem că orice amănunt ce ni se pare irelevant ar putea fi important şi că semnificația oricărui detaliu de suprafață poate fi una complet diferită. Romanele sunt narațiuni deschise față de sentimente precum vinovăția, paranoia şi anxietatea. Senzația profunzimii simțită la citirea unui roman, iluzia că acesta ne transpune într-un univers tridimensional, se naşte din prezența centrului, fie el real ori imaginar.

Elementul fundamental care deosebeşte romanul de epopee sau poemul epic, de romanțul medieval ori de o narațiune de aventuri tradițională este tocmai ideea unui centru. Romanele dezvoltă personaje mult mai complexe decât cele din narațiunile epice,

se concentrează pe oameni obişnuiţi şi se adâncesc în toate aspectele vieţii cotidiene. Însă îşi datorează aceste calităţi şi puteri prezenţei unui centru aflat undeva în fundal şi faptului că le citim tocmai cu această speranţă. Pe măsură ce romanul ne dezvăluie detaliile obişnuite ale vieţii, micile noastre iluzii, obiceiurile zilnice şi obiectele familiare, continuăm lectura plini de curiozitate – ba chiar cu uimire –, ştiind că toate acestea indică un înţeles mult mai profund, un sens aflat undeva în fundal. Fiecare trăsătură a imaginii de ansamblu, fiecare frunză şi floare sunt interesante şi captivante pentru că ascund o semnificaţie.

Romanele pot atrage interesul oamenilor din epoca modernă, ba chiar al întregii umanităţi, căci sunt ficţiuni tridimensionale. Pot vorbi despre experienţe personale, despre cunoaşterea pe care o dobândim prin propriile noastre simţuri şi, în acelaşi timp, pot oferi o fărâmă de cunoaştere, o intuiţie, un indiciu despre cel mai profund lucru – cu alte cuvinte, despre centru sau despre ceea ce Tolstoi numea sensul vieţii (ori indiferent cum l-am numi), adică acel loc greu de atins despre care credem, plini de optimism, că există. Visul de a ajunge la cea mai profundă cunoaştere a lumii fără a fi nevoiţi să suportăm dificultăţile existente în filozofie ori presiunile sociale ale religiei – ci doar pe baza propriei experienţe, folosindu-ne propriul intelect – reprezintă un gen de speranţă extrem de democratică şi de egalitaristă.

Cu astfel de concentrare şi speranţă copleşitoare citeam şi eu romane între optsprezece şi treizeci de ani. Fiecare roman pe care l-am citit, încremenit în

camera mea din Istanbul, mi-a oferit un univers la fel de abundent în detalii existențiale ca orice enciclopedie ori muzeu, la fel de bogat în elemente umane ca propria-mi existență şi plin de exigențe, consolări şi promisiuni care, prin amplitudinea şi profunzimea lor, erau comparabile cu cele existente în filozofie şi religie. Citeam romane într-o stare vecină cu visul, uitând de orice altceva din jur, pentru a dobândi cunoaşterea lumii, pentru a mă dezvolta şi a-mi modela sufletul.

E.M. Forster, pe care-l voi mai pomeni când şi când pe parcurs, spune în *Aspecte ale romanului* că „testul final al unui roman va fi afecțiunea noastră pentru el"[1]. Pentru mine valoarea unui roman constă în puterea lui de a declanşa căutarea unui centru care să poată fi proiectat de noi în mod naiv asupra lumii. Mai simplu spus, adevărata măsură a valorii sale trebuie să fie reprezentată de forța lui de a sugera că viața este exact la fel ca acolo. Romanele trebuie să se ocupe de concepțiile noastre esențiale despre viață şi trebuie citite cu speranța că asta vor şi face.

Datorită structurii lor, adecvată căutării şi descoperirii unei semnificații ascunse sau a unei valori pierdute, genul cel mai potrivit pentru spiritul şi forma artei romaneşti este ceea ce germanii numesc *Bildungsroman* sau „romanul formării", care vorbeşte despre formarea, educarea şi maturizarea unor personaje centrale

---

1. E.M. Forster, *Aspecte ale romanului*, traducere de Petru Popescu, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1968, p. 31.

tinere pe măsură ce încep să cunoască lumea. În tinerețe m-am antrenat prin lectura unor astfel de cărți (*Educația sentimentală* a lui Flaubert sau *Muntele vrăjit* de Thomas Mann). Treptat, am început să disting acea cunoaştere fundamentală pe care o dezvăluia centrul romanului – cunoaşterea genului de loc care este lumea şi cunoaşterea naturii vieții, şi nu doar în acel punct central, ci peste tot în roman. Probabil pentru că fiecare frază a unui roman bun trezeşte în noi percepția cunoaşterii profunde, esențiale, a ceea ce reprezintă existența noastră în lume, precum şi natura acelei percepții. Am mai învățat şi că traseul nostru în lume, viața pe care o trăim în oraşe, pe străzi, în case, încăperi şi în natură, nu reprezintă nimic altceva decât o căutare a unui înțeles ascuns, care poate sau nu să existe.

Pe parcursul discuției noastre vom analiza în ce măsură poate romanul să ducă toată această povară. Precum cititorul aflat în căutarea acelui centru pe parcursul lecturii sau personajele naive şi tinere pornite în căutarea sensului vieții într-un *Bildungsroman*, pline de curiozitate, sinceritate şi credință, vom încerca şi noi să înaintăm către centrul artei romanului. Peisajul vast prin care ne vom perinda ne va duce la scriitor, la ideea de ficțiune şi ficționalitate, la personaje, la acțiune, la problematica timpului, la obiecte, la perspectivă, la muzee şi la locuri pe care nu le putem prevedea încă – poate la fel ca într-un roman adevărat.

2. Domnule Pamuk, toate acestea vi s-au întâmplat chiar dumneavoastră?

Când cineva nutreşte o adevărată pasiune pentru romane şi capătă obiceiul de a le citi, asta arată o dorinţă de a evada din logica unei lumi carteziene cu un singur centru, unde corpul şi mintea sau logica şi imaginaţia se află în opoziţie. Romanele sunt structuri unice, care ne permit să păstrăm în minte fără probleme idei contradictorii şi să înţelegem simultan puncte de vedere diferite. Am discutat puţin această problemă în prelegerea anterioară.

Aş vrea să vă dezvălui acum două dintre convingerile mele ferme şi, în acelaşi timp, contradictorii. Dar mai întâi să stabilesc contextul. În 2008 am publicat în Turcia un roman cu titlul *Muzeul inocenţei*. Acesta are ca subiect, printre altele, acţiunile şi sentimentele unui bărbat pe nume Kemal, care e îndrăgostit puternic, până la obsesie. Nu după mult timp am început să aud următoarea întrebare din partea unor cititori, care credeau, se pare, că dragostea lui Kemal era descrisă într-o manieră extrem de realistă: „Domnule Pamuk, toate acestea vi s-au întâmplat chiar dumneavoastră? Domnule Pamuk, dumneavoastră sunteţi Kemal?"

Le-am dat două răspunsuri contradictorii, dar în care cred cu la fel de multă sinceritate:

1. „Nu, nu sunt personajul meu, Kemal."
2. „Însă îmi va fi imposibil să-mi conving vreodată cititorii că nu sunt Kemal."

Al doilea răspuns sugerează faptul că îmi este extrem de dificil – aşa cum le este deseori multor romancieri – să-mi conving cititorii că nu trebuie să mă confunde cu protagonistul. În acelaşi timp, el insinuează că nu intenționez să depun un efort prea mare pentru a demonstra că nu sunt Kemal. De fapt am scris romanul ştiind prea bine că cititorii mei – pe care îi putem considera naivi, nepretenţioşi – vor crede că eu sunt Kemal. De altfel, o parte din mine *îşi dorea* ca cititorii romanului să creadă acest lucru. Cu alte cuvinte, am urmărit ca romanul meu să fie perceput ca o ficțiune, ca un produs al imaginației, dorindu-mi în acelaşi timp ca povestea şi personajele principale să fie considerate adevărate. Şi nu am crezut nici o clipă că aş fi ipocrit sau impostor fiindcă nutresc astfel de dorințe contradictorii. Am învățat cu timpul că arta scrierii unui roman constă în perceperea profundă a acestor dorințe contradictorii, care însă nu te împiedică să scrii în continuare netulburat.

Atunci când Daniel Defoe a publicat *Robinson Crusoe*, a ascuns faptul că povestea era o ficțiune născută din propria-i imaginație. A pretins că era o poveste adevărată, iar apoi, când s-a aflat că romanul era o „minciună", s-a simțit ruşinat şi a recunoscut – deşi

numai într-o anumită măsură – ficționalitatea poveștii sale. Timp de sute de ani – de la *Don Quijote* sau chiar *Povestea lui Genji* până la *Robinson Crusoe*, *Moby Dick* și literatura de azi – scriitorii și cititorii au încercat fără succes să ajungă la un consens privind natura ficționalității romanului.

Nu aș vrea să rămâneți cu impresia că îmi doresc să se ajungă la un astfel de acord. Dimpotrivă, arta romanului își trage forța tocmai din absența unui consens absolut între scriitor și cititor legat de înțelegerea ficțiunii. Cititorul și autorul recunosc și sunt de acord cu faptul că romanele nu sunt nici complet imaginare, nici pe deplin reale. Dar pe măsură ce citim, cuvânt cu cuvânt, frază după frază, această acceptare se transformă în interogație, într-o curiozitate intensă și concentrată. Cititorul s-ar putea gândi că scriitorul trebuie să fi trăit *măcar ceva* din cele relatate, dar probabil că a exagerat sau și-a imaginat o parte din poveste. Ori, dimpotrivă, cititorul, presupunând că scriitorii sunt capabili să scrie doar despre propriile experiențe, începe să-și imagineze „adevărul" despre autor. În funcție de acea *naïveté* despre care am vorbit și de sentimentele față de carte, cititorii pot percepe contradictoriu îmbinarea dintre realitatea și imaginația conținute de romanul pe care-l țin în mâini. De fapt, citind același roman în perioade diferite de timp, pot avea chiar opinii contradictorii legate de gradul de fidelitate față de realitate sau, pe de altă parte, față de intervenția imaginației.

Una dintre satisfacțiile lecturii unui roman constă tocmai în acest tip de interogație: ce fragmente se

bazează pe experiența de viață reală și care sunt pură imaginație. O alta survine în urma citirii a ceea ce spun romancierii în prefețe, pe coperte, în interviuri ori memorii, unde încearcă să ne convingă fie că experiențele lor de viață sunt un produs al propriei imaginații, fie că narațiunile lor imaginate sunt povești reale. La fel ca în cazul multor cititori, și mie îmi face plăcere să citesc această „metaliteratură", care uneori ia o formă teoretică, metafizică ori poetică. Afirmațiile și justificările pe care romancierii le utilizează pentru legitimarea textelor lor, limbajul neobișnuit, lipsa de sinceritate, eschivele și inconsecvența, formele și sursele împrumutate sunt uneori la fel de revelatoare ca și propriile lor romane. Impactul pe care îl are un roman asupra cititorului este determinat, în parte, și de ceea ce spun criticii în diferite ziare și reviste ori chiar de declarațiile scriitorului, menite să controleze și să manipuleze felul în care romanul este perceput, citit și savurat.

În cei trei sute de ani ce au trecut de la Defoe până azi, indiferent unde a prins rădăcini, romanul a reușit să înlocuiască celelalte genuri literare, începând cu poezia. Și a devenit rapid forma literară dominantă, răspândind treptat, în societățile de pretutindeni, conceptul de ficțiune asupra căruia convenim cu toții azi (ori convenim să nu convenim). Industria cinematografică s-a clădit pe ideea de ficțiune creată și răspândită de roman, iar în secolul XX filmul a transformat la rândul lui această idee în ceva ce acceptăm cu toții azi – sau cel puțin părem că acceptăm. Acest proces poate fi asemuit cu modul în care arta picturii

elaborată în perioada renascentistă, o artă întemeiată pe perspectivă, şi-a stabilit o poziţie dominantă în întreaga lume timp de patru secole (cu ajutorul inventării fotografiei şi artei reproducerii). Aşa cum modalitatea în care câţiva pictori şi aristocraţi italieni din secolul al XV-lea vedeau şi reprezentau lumea este considerată azi normă, înlocuind alte moduri de reprezentare, tot astfel şi ideea de ficţiune răspândită de roman şi cinematografie a fost acceptată pretutindeni ca un lucru natural, uitându-se în mare parte detaliile originii istorice ale acesteia. Iată decorul în care ne plasăm în prezent.

Suntem deja familiarizaţi într-o anumită măsură cu istoria ascensiunii romanului în Anglia şi Franţa şi cu modul în care s-a consolidat ideea de ficţiune în aceste ţări. Însă ştim mult mai puţine despre descoperirile făcute şi soluţiile adoptate de către scriitorii care au împrumutat arta romanului *de la* ţările menţionate – mai exact, despre felul cum au adaptat conceptul de ficţiune recunoscut în Occident la propriul public cititor şi la cultura lor naţională. La baza acestor probleme, cu noile voci şi forme pe care le-au generat, se află procesul prin care ideea occidentală de ficţionalitate a suferit o adaptare creativă şi pragmatică la culturile locale. Autorii din afara spaţiului occidental, care s-au văzut obligaţi să lupte împotriva interdicţiilor, tabuurilor şi represiunii statelor autoritariste, au folosit ideea împrumutată a ficţionalităţii romanului pentru a vorbi despre „adevăruri" pe care nu le puteau exprima făţiş – aşa cum fusese folosit odinioară romanul în Occident.

Atunci când aceşti scriitori spuneau că romanele lor sunt în întregime un produs al imaginaţiei – afirmaţie opusă celei rostite de Defoe, care insistase că povestea lui era „complet adevărată" –, rosteau, evident, o minciună, la fel ca Defoe. Însă făceau acest lucru nu pentru a-l amăgi pe cititor, ci pentru a se apăra de un regim care putea să le interzică operele şi să îl pedepsească pe autor. Pe de altă parte, aceiaşi scriitori doreau să fie citiţi şi înţeleşi într-un anumit mod, astfel că în interviuri, în prefeţe ori pe supracoperte susţineau că romanele lor spuneau de fapt „adevărul" şi descriau „realitatea". Până la urmă, pentru a scăpa de povara morală a poziţiei lor contradictorii, ce-i ducea la ipocrizie, unii romancieri din afara spaţiului occidental au început chiar să dezvolte o încredere sinceră în lucrurile pe care le susţineau. Apariţia unor voci originale şi a unor forme noi ale romanului în interiorul societăţilor controlate s-a produs ca rezultat al acestor reacţii şi manevre politice necesare. Iar aici mă gândesc la Mihail Bulgakov, cu *Maestrul şi Margareta*, Sādegh Hedāyat, cu *Bufniţa oarbă*, Junichiro Tanizaki, cu *Naomi*, şi la *Institutul pentru Reglementarea Timpului* (*Saatleri Ayarlama Enstitüsü*) al lui Ahmet Hamdi Tanpınar, care pot fi citite toate în cheie alegorică.

Autorii din afara spaţiului occidental, vrând să atingă nivelul estetic ridicat al romanului din, să spunem, Londra sau Paris şi încercând deseori să se opună tipului de ficţiune larg acceptat în ţările lor (spunându-şi, probabil, că „În Europa nu se mai scrie aşa"), şi-au dorit să utilizeze, să adapteze şi să

implementeze în propriile țări cele mai recente forme de roman şi cele mai proaspete concepții despre ficțiune. În acelaşi timp, doreau să întrebuințeze ficționalitatea ca pe un scut împotriva represiunilor statului (zicând, poate, „Nu mă puteți acuza, romanele mele sunt un produs al imaginației"). Dar *în acelaşi timp* doreau şi să se laude că declară deschis adevărul. Aceste postúri contradictorii – care sunt de fapt soluții pragmatice la condițiile sociale şi politice opresive – dau naştere unor noi forme şi tehnici ale romanului, în special în afara centrelor culturale occidentale.

Dacă ar fi să facem un studiu aprofundat al modului în care a fost folosită ficționalitatea de romancieri în societățile opresive neoccidentale, începând cu anii 1800 şi continuând până în secolul XX, în fiecare țară şi la fiecare scriitor – o poveste complexă şi captivantă –, am putea observa că originalitatea şi creativitatea au apărut în majoritatea cazurilor ca o reacție la aceste dorințe şi exigențe contradictorii. Chiar şi acum, când conceptul de ficțiune impus de romanul modern a fost acceptat în întreaga lume, în mare măsură datorită cinematografiei, întrebarea „Toate acestea vi s-au întâmplat chiar dumneavoastră?" – o relicvă din epoca lui Defoe – nu şi-a pierdut valabilitatea. Dimpotrivă, de trei sute de ani încoace, întrebarea de mai sus reprezintă una dintre principalele forțe care susțin arta romanului şi-i justifică popularitatea.

Şi, pentru că am menționat cinematografia, permiteți-mi să ofer un exemplu din *Muzeul inocenței*, un

roman care vorbeşte despre industria filmului turcesc din anii 1970. Mărturisesc, fără nici o urmă de zâmbet, că la începutul anilor 1980 am scris scenarii pentru filmele turceşti, trăind în mod direct unele dintre lucrurile pe care le-am inclus în roman. La începutul anilor 1970 industria cinematografică din Turcia prospera şi atrăgea un public larg. Pe atunci se declara cu mândrie că Turcia produce anual mai multe filme decât orice altă ţară din lume, cu excepţia Americii şi a Indiei. În acele filme actori celebri îşi foloseau numele reale pentru personajele interpretate şi jucau roluri care semănau îndeaproape cu viaţa lor reală. De exemplu, Türkan Şoray, o vedetă a perioadei respective, a interpretat-o pe renumita actriţă de film Türkan Şoray într-o poveste imaginară, iar ulterior, în interviurile date după apariţia filmului, a încercat să închidă breşa dintre viaţa ei reală şi cea pe care o înfăţişa în film. La fel ca unii cititori creduli, care îşi închipuie că eroul unui roman îl întruchipează chiar pe autor sau vreo altă persoană reală, cei care vizionaseră filmul au crezut fără reţineri că Türkan Şoray de pe marele ecran o reprezenta pe Türkan Şoray cea din viaţa reală – şi, fascinaţi de diferenţele dintre ele, încercau să îşi dea seama care detalii erau adevărate şi care erau imaginate.

De fiecare dată când citesc *În căutarea timpului pierdut*, care descrie lumea unui bărbat deloc diferit de Proust, şi eu sunt curios să aflu care sunt detaliile şi episoadele pe care autorul însuşi le-a trăit şi în ce măsură s-a întâmplat asta. Iată de ce îmi plac biografiile şi nu râd când mă ciocnesc de naivitatea celor

care confundă un actor de film cu personajul pe care-l interpretează. Dar şi mai interesantă pentru scopul acestei prelegeri şi în contextul unei discuţii despre arta romanului este atitudinea cititorului aşa-zis „isteţ". Acesta va zâmbi văzând credulitatea unor spectatori şi va râde în hohote aflând cum vreun actor mai puţin renumit, cunoscut în roluri de personaje negative, a fost mustrat, lovit ori chiar aproape linşat de cetăţenii furioşi care l-au recunoscut pe străzile Istanbulului. Şi totuşi acest cititor „rafinat" nu se poate stăpâni să nu întrebe: „Domnule Pamuk, dumneavoastră sunteţi Kemal? Toate acestea vi s-au întâmplat chiar dumneavoastră?" Astfel de întrebări ne amintesc în permanenţă că romanele pot avea o semnificaţie diferită pentru fiecare cititor în parte, indiferent de cultura ori clasa lui socială.

Înainte de a da un al doilea exemplu legat de acelaşi subiect, permiteţi-mi să spun că deseori sunt de acord cu cei care se opun încercării de a înţelege un roman prin analiza biografiei autorului şi confundării eroului cu scriitorul. La puţin timp după publicarea *Muzeului inocenţei* în Istanbul, m-am întâlnit cu un vechi prieten pe care nu-l mai văzusem de ani buni, un profesor cu care port din când în când astfel de discuţii. Gândindu-mă că mă va compătimi, am început să mă plâng de faptul că toată lumea întreabă: „Domnule Pamuk, dumneavoastră sunteţi Kemal?" Am discutat despre acest lucru în timp ce ne plimbam pe străzile din Nişantaşı, locul în care se petrece acţiunea romanului. Ne-am reamintit de pasajul din cartea a unsprezecea a *Confesiunilor* lui Rousseau, unde

acesta îşi exprimă nemulţumirea faţă de reacţiile la romanul său *Julie sau Noua Heloise* („Ceea ce le făcu pe femei să-mi fie atât de favorabile fu convingerea lor că-mi scrisesem aici propria mea poveste şi că eu însumi eram eroul acestui roman"[1]). Ne-au venit în minte şi eseul lui Michel Foucault, *Ce este un autor?*, conceptele de cititor ideal şi cititor implicit, scrierile lui Wolfgang Iser şi cele ale lui Umberto Eco (ultimul dintre aceştia a ţinut prelegerile Norton în 1993 şi este un autor pe care eu şi vechiul meu prieten îl admirăm). Amicul meu a amintit şi de poetul arab Abu Nuwas, pe care-l menţionez în romanul *Cartea neagră*, în capitolul „Cei trei muşchetari" – un heterosexual care scrie ca şi cum ar fi homosexual. Şi mi-a spus că, de-a lungul vremii, mulţi scriitori chinezi au folosit naratori feminini în operele lor. Noi, doi intelectuali din afara spaţiului occidental care se plâng în permanenţă de lipsa de rafinament a compatrioţilor, am discutat fără prea multă îngrijorare despre felul cum interesul cititorului faţă de bârfă este încurajat de diferite publicaţii, împiedicînd astfel poporul turc să ajungă la înţelegerea ideii occidentale de ficţiune şi roman.

Dintr-odată vechiul meu prieten s-a oprit în faţa unui bloc aflat peste drum de moscheea Teşvikiye. M-am oprit şi eu şi l-am privit întrebător.

— Am crezut că mergi acasă, mi-a zis el.

---

1. Jean-Jacques Rousseau, *Confesiuni*, vol. 3, traducere de Pericle Martinescu, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1969, pp. 81-82.

— E-adevărat, însă nu locuiesc aici, i-am răspuns.

— Serios? mi-a zis profesorul. M-am gândit că eroul tău, Kemal, locuieşte aici cu mama lui.

A zâmbit, dându-şi seama de greşeala făcută.

— Probabil că am presupus inconştient că şi tu te-ai mutat aici cu mama ta.

Ca nişte bătrâni ce au ajuns în punctul în care pot trece cu uşurinţă peste orice, am zâmbit amândoi la confuzia făcută între realitate şi ficţiune. Am înţeles că am căzut în această iluzie nu pentru că am fi uitat că romanele se bazează pe imaginaţie la fel de mult ca pe realitate, ci tocmai pentru că ele însele îi impun cititorului această iluzie. Şi ne-am dat seama că savurăm lectura romanelor tocmai cu acest scop: pentru a îmbina imaginarul cu realitatea. Ce simţeam noi în acel moment – în termenii pe care i-am propus în aceste prelegeri – era dorinţa de a fi în acelaşi timp „naivi" şi „sentimentali". Lectura unui roman, la fel ca şi scrierea lui, implică o permanentă oscilare între aceste două atitudini.

Iar acum pot introduce tema reală a acestei prelegeri: „marca" scriitorului – modalitatea unică a acestuia de a reda lumea. Dar să ne amintim mai întâi una sau două chestiuni menţionate în prima prelegere. Am vorbit despre centrul real sau imaginar, situat undeva în fundalul fiecărui roman şi care îl distinge de alte naraţiuni detaliate, cum ar fi povestirile de aventuri ori poemele epice. Romanul ne conduce la adevărul tainic pe care-l promite, ne duce către un centru, pornind de la cele mai mici detalii şi întâmplări pe care le observăm cu toţii în viaţa de zi

cu zi şi care ne sunt familiare fiecăruia în mod diferit. Ca să simplific lucrurile, o să numesc aceste observaţii *experienţe senzoriale*. A deschide o fereastră, a sorbi o gură de cafea, a urca nişte trepte, a te pierde într-o mulţime, a te împotmoli în trafic, a-ţi ciupi degetul într-o uşă, a-ţi pierde ochelarii, a dârdâi de frig, a urca un deal, a înota în prima zi de vară, a întâlni o femeie frumoasă, a savura o prăjitură pe care n-ai mai gustat-o din copilărie, a privi pe geamul unui compartiment de tren, a mirosi o floare nemaiîntâlnită, a te enerva pe părinţi, a împărtăşi un sărut, a privi oceanul pentru prima dată, a deveni gelos, a savura un pahar cu apă rece – unicitatea fiecăreia dintre aceste senzaţii şi modul cum se întretaie cu experienţele altor oameni formează temelia savurării şi înţelegerii unui roman.

Parcurgând descrierea scenei în care Anna Karenina încearcă să citească în compartimentul unui tren de noapte, în timpul unei furtuni de zăpadă, ne dăm seama că am avut parte de experienţe senzoriale similare. Poate că şi noi am călătorit la un moment dat cu un tren de noapte printr-o ninsoare abundentă. Ori s-ar putea să ne fi fost greu să ne concentrăm asupra unei lecturi, căci mintea ne era ocupată cu altceva. Nu trebuie să fi fost vorba în mod obligatoriu de trenul Moscova-St. Petersburg, ca în cazul Annei Karenina. Însă am trăit suficiente experienţe similare pentru a putea împărtăşi senzaţiile personajului. Sugestivitatea universală şi limitele romanului sunt determinate de acest aspect împărtăşit al vieţii de zi cu zi. Dacă nimeni nu va mai călători niciodată

noaptea cu trenul, având drept tovarăş un roman, atunci cititorului îi va fi dificil să înţeleagă situaţia Annei din noaptea respectivă, iar dacă mii de astfel de detalii se vor estompa ori vor dispărea, cititorul va înţelege cu greutate însuşi romanul *Anna Karenina*.

Sentimentele Annei din acea noapte sunt atât de asemănătoare şi totuşi atât de diferite de propriile noastre experienţe, încât au capacitatea de a ne fermeca. Şi pentru că într-un ungher al minţii noastre ştim că aceste detalii şi aceste senzaţii se pot naşte numai din viaţa însăşi, din faptul că sunt *trăite*, înţelegem că Tolstoi ne comunică, prin intermediul Annei, propria experienţă de viaţă şi propriul univers senzorial. Acest lucru întruchipează cu exactitate ceea ce spunea Flaubert în acea propoziţie citată atât de des care i se atribuie: „Eu sunt doamna Bovary". Flaubert nu a fost femeie, nu s-a căsătorit niciodată, iar propria lui viaţă nu a avut nici cea mai mică asemănare cu cea a eroinei din romanul său. Însă el a trăit experienţele ei senzoriale (nefericirea ei, dorinţa arzătoare pentru o existenţă plină de culoare, meschinăria vieţii oraşului de provincie din Franţa secolului al XIX-lea, discrepanţa dureroasă dintre visele şi realitatea clasei de mijloc). A exprimat într-un mod absolut convingător perspectiva sa asupra lucrurilor prin perspectiva doamnei Bovary. Totuşi, în ciuda talentului şi a forţei sale de expresie – ori tocmai datorită talentului –, sunt momente în care avem impresia că Flaubert şi-a imaginat toate acele detalii, care par atât de fidele realităţii.

Precizia, claritatea şi frumusețea detaliilor, senzația că „Da, lucrurile sunt exact aşa" pe care ne-o stârneşte o descriere şi capacitatea inspiratoare a unui text de a da viață unei scene în imaginația noastră - iată care sunt calitățile care ne fac să admirăm un scriitor. De asemenea, credem că un astfel de scriitor are talentul de a descrie anumite senzații ca şi cum le-ar fi trăit el însuşi, că e capabil să ne convingă că a trăit lucruri pe care doar le-a imaginat. Să numim această iluzie *forța* romancierului. Şi aş vrea să subliniez încă o dată cât de uimitoare este această forță. Aş vrea să subliniez încă o dată faptul că, deşi pe parcursul lecturii este posibil să uităm temporar de prezența romancierului, nu putem reuşi acest lucru necontenit, deoarece comparăm în permanență detaliile senzoriale ale narațiunii cu propria experiență de viață, evocându-le în minte prin intermediul acestei cunoaşteri. Una dintre plăcerile esențiale ale lecturii unui roman – la fel ca în cazul Annei Karenina când citeşte în tren – este aceea de a ne compara viața cu viața altora. Acest lucru este valabil chiar şi atunci când lecturăm un roman care pare că se bazează în întregime pe imaginație. Romanele istorice, fantastice, ştiințifico-fantastice, filozofice, de dragoste, precum şi multe alte cărți care combină aceste tipuri, sunt de fapt, la fel ca aşa-numitele romane realiste, bazate pe observații asupra vieții cotidiene din perioada în care au fost scrise.

Odată ce am căutat o semnificație mult mai profundă în peisajul complex al romanului, am savurat experiențele senzoriale ale protagoniştilor (felul în care

apare lumea în ochii personajelor, divulgat prin conversațiile și detaliile din viețile acestora) și ne-am cufundat pe deplin în universul romanului, putem uita de scriitorul însuși. De fapt o parte a minții noastre – cea care ne face naivi – poate chiar să uite că romanul pe care îl ținem în mâini a fost conceput și creat de un scriitor. O trăsătură specifică a romanului este aceea că scriitorul este prezent cel mai mult în text în momentele în care uităm complet de el. Iar aceasta se întâmplă din cauză că acelea sunt momentele în care credem că lumea ficțională este adevărată, că este reală, și considerăm că „oglinda" scriitorului (o metaforă învechită a modului în care romanul descrie sau „reflectă" realitatea) este o oglindă perfectă și normală. Bineînțeles că nu există oglinzi perfecte. Există doar oglinzi care corespund cu desăvârșire așteptărilor noastre. Atunci când se hotărăște să citească un roman, fiecare cititor își alege o astfel de oglindă în funcție de gustul său personal.

Când spun că nu există oglinzi perfecte, mă refer la ceva mai mult decât niște banale diferențe de stil. Acel ceva – care face posibilă întreaga literatură – este acum subiectul nostru. Ceea ce simțim atunci când tragem draperiile, pentru ca soarele să intre în încăpere, când așteptăm un lift care întârzie, când intrăm pentru prima dată într-o încăpere, când ne spălăm pe dinți, când auzim un tunet, când zâmbim către o persoană pe care o urâm sau când adormim la umbra unui copac – toate aceste senzații ale noastre sunt în același timp similare cu ale altora și diferite de ele. Asemănările ne permit să ne imaginăm întreaga omenire

prin literatură şi fac posibilă ideea unei literaturi universale – a unui roman universal. Însă fiecare romancier are un mod diferit de a simți – şi a scrie despre – cafeaua pe care o bea, răsăritul soarelui sau prima lui iubire. Aceste diferențe se extind asupra tuturor personajelor romanului. Ele formează baza stilului romancierului şi „marca" acestuia.

„Domnule Pamuk, v-am citit toate cărțile", mi-a spus cândva o femeie în Istanbul. Avea aproape vârsta mătuşii mele şi chiar şi ceva din înfățişarea unei mătuşi. „Ați fi surprins să ştiți cât de bine vă cunosc." Privirile ni s-au intersectat. M-a cuprins un sentiment de vinovăție şi jenă şi am crezut că înțeleg ce vrea să spună. Cu timpul, remarca acelei femei trecute prin viață şi mai în vârstă cu aproape o generație decât mine, stinghereala simțită în momentul respectiv şi implicațiile privirii ei atente mi s-au întipărit în minte, aşa că am încercat să înțeleg ce m-a buimăcit.

Când femeia mi-a spus „Vă cunosc", nu susținea că-mi cunoaşte povestea vieții, familia, locul unde am trăit, şcolile pe care le-am frecventat, romanele scrise sau problemele politice întâmpinate. Nici că-mi ştie viața privată, obiceiurile personale ori caracterul şi perspectiva despre lume, pe care am încercat să le redau, asociindu-le cu oraşul meu natal, în volumul *Istanbul*. Femeia nu-mi confundase povestea cu aceea a personajelor mele ficționale. Părea că vorbeşte despre un lucru mult mai profund, mai intim şi mai tainic, iar eu simțeam c-o înțeleg. Lucrul care i-a permis să mă cunoască atât de bine a fost propria mea experiență senzorială, pe care am redat-o în mod inconştient în

toate cărțile mele, prin toate personajele. Mi-am proiectat experiența asupra personajelor: ce simt eu atunci când respir mireasma pământului îmbibat de ploaie, când mă cherchelesc într-un restaurant zgomotos, când ating proteza tatălui meu decedat, când regret că sunt îndrăgostit, când scap de ceva cu o mică minciună, când stau la rând într-un birou guvernamental, ținând un document umezit de transpirația mâinilor mele, când văd copiii jucând fotbal în stradă, când mă tund, când privesc fotografii cu paşale ori fructe atârnând în prăvăliile din Istanbul, când nu reuşesc la testul pentru carnetul de conducere, când sunt trist că toți au părăsit stațiunea la sfârşit de vară, când sunt incapabil să mă ridic şi să închei o vizită lungă, în ciuda orei târzii, când opresc sporovăiala televizorului din sala de aşteptare a unui cabinet medical, când dau peste un vechi prieten din perioada serviciului militar sau când se instaurează o linişte bruscă într-o conversație antrenantă. Nu m-am simțit niciodată stingherit când cititorii mei credeau că aventurile eroilor mei îmi aparțin şi mie, deoarece ştiam că nu era adevărat. Mai mult, mă susțineau trei secole de teorie a romanului şi ficțiunii, pe care puteam să le folosesc pentru a mă proteja împotriva acestor opinii. Şi eram pe deplin conştient că teoria romanului exista cu scopul de a menține şi susține independența imaginației față de realitate. Însă când un cititor inteligent mi-a spus că tocmai senzația de realitate a detaliilor din roman le-a făcut să pară că-mi aparțin, m-am simțit stânjenit, asemenea unuia care a mărturisit lucruri

intime legate de ființa lui sau a cărui spovedanie scrisă a mai fost citită de cineva.

Dar şi mai tare mă incomoda faptul că vorbeam cu un cititor dintr-o țară musulmană, unde nu este chiar ceva obişnuit să vorbeşti despre viața privată în ceea ce Jürgen Habermas numeşte „sfera publică" şi unde nimeni nu scrie cărți asemenea *Confesiunilor* lui Rousseau. La fel ca mulți alți romancieri, nu numai din societățile restrictive, ci din toate colțurile lumii, doream cu adevărat să împărtăşesc cu cititorul experiența mea senzorială prin nişte personaje ficționale. Operele unui romancier sunt ca nişte constelații în care acesta prezintă zeci de mii de observații mărunte asupra vieții – cu alte cuvinte, experiența de viață bazată pe percepțiile personale. Aceste momente senzoriale, care cuprind orice detaliu, de la deschiderea unei uşi până la amintirea unei iubiri trecute, formează ireductibilele momente de inspirație, punctele personale de creativitate din romane. În acest fel, informațiile pe care scriitorul le-a adunat direct din experiențele lui de viață – ceea ce numim detaliu romanesc – se contopesc într-atât cu imaginația, încât devin greu de separat.

Să ne amintim de interpretarea lui Jorge Luis Borges la scrisoarea lui Kafka către Max Brod, în care scriitorul cere ca toate manuscrisele sale nepublicate să fie arse. Borges a comentat-o astfel: când Kafka i-a trimis instrucțiunile lui Brod, nu şi-a închipuit că el îi va arde cu adevărat manuscrisele. Brod, la rândul lui, credea că scriitorul îl vede gândind exact ce s-a

gândit el că ar gândi. Iar Kafka se gândea că Brod se gândea... şi tot aşa, la infinit.

Ambiguitatea referitoare la părţile bazate pe experienţă şi cele imaginate într-un roman pune cititorul şi scriitorul într-o situaţie similară cu cea descrisă mai sus. La fiecare detaliu, scriitorul crede că cititorul va considera amănuntul respectiv ca fiind trăit de autorul însuşi. Iar cititorul presupune că autorul a scris tocmai cu gândul că cititorul va crede că e vorba de experienţa sa personală. Scriitorul, la rândul său, crede că şi cititorul consideră că acel detaliu a fost scris cu gândul că lectorul se va gândi şi el la asta. Acest joc al oglinzilor este valabil şi în cazul imaginaţiei scriitorului. Atunci când acesta construieşte o frază, presupune că cititorul va crede (corect sau greşit) că autorul a inventat detaliul respectiv. Cititorul se gândeşte şi el că autorul presupune că lectorul va crede şi el că amănuntul respectiv este imaginar. În acelaşi mod, scriitorul presupune... şi aşa mai departe.

Lectura unui roman capătă culoare tocmai prin această incertitudine, rezultată din jocul oglinzilor descris mai sus. Aşa cum nu putem să ne punem de acord în privinţa părţilor din roman bazate pe experienţă şi a celor imaginate, tot astfel cititorul şi scriitorul nu vor putea să cadă niciodată de acord asupra ficţionalităţii romanului. Ne explicăm acest dezacord referindu-ne la cultură şi la diferenţa dintre modurile în care cititorul şi scriitorul înţeleg romanul. Ne plângem că, în cei aproape trei sute de ani ce au trecut de la *Robinson Crusoe,* între romancieri şi cititori nu s-a stabilit un cadru comun de înţelegere a ficţiunii.

Dar nemulțumirile noastre nu par pe de-a-ntregul sincere. Le lipsește autenticitatea. Ne amintesc că sunt plăsmuite cu rea-credință. Pentru că undeva în sinea noastră știm că tocmai lipsa unui acord perfect dintre cititor și scriitor reprezintă forța motrice a romanului.

Voi da un ultim exemplu care să ilustreze importanța acestei ambiguități. Să ne gândim că un autor își scrie autobiografia la persoana întâi singular și face acest lucru cu deplină onestitate, asigurându-se că toate detaliile, miile de detalii ale vieții lui, corespund fidel propriei experiențe de viață. Apoi un editor isteț publică volumul și îl numește „roman" (există mulți astfel de editori). Odată ce cartea e numită roman, începem să o citim extrem de diferit față de modul dorit de scriitor. Pornim în căutarea acelui centru întrebându-ne despre autenticitatea detaliilor, întrebându-ne care părți sunt reale și care sunt imaginate. Și asta pentru că noi citim romane din plăcerea de a căuta centrul – dar și pentru a specula asupra cantității de viață conținută în detalii și pentru a ne întreba care dintre ele sunt imaginate și care sunt autentice.

Trebuie să menționez aici că plăcerea scrierii sau citirii unui roman este îngreunată de existența a două tipuri de cititor:

1. Cititorul complet naiv, care citește întotdeauna un text ca pe o autobiografie sau ca pe un soi de cronică deghizată a unei experiențe trăite, indiferent cât l-ai avertiza că se află în fața unui roman.

2. Cititorul complet sentimental-reflexiv, care crede că orice text este un construct sau o ficțiune, indiferent de câte ori l-ai avertiza că de fapt citeşte cea mai sinceră autobiografie a ta.

Feriți-vă de astfel de oameni, căci sunt imuni la plăcerile lecturii unui roman.

3. Personaj literar, acțiune, timp

Tratând cu seriozitate romanele încă din timpul tinereții, am învățat să privesc viața cu seriozitate. Romanele literare ne conving să luăm viața în serios, arătându-ne că noi avem de fapt puterea de a influența evenimentele şi că deciziile personale ne conturează propria existență. Într-o societate închisă ori semi-închisă, unde opțiunile individuale sunt restricționate, arta romanului rămâne nedezvoltată. Însă atunci când reuşeşte să se dezvolte în astfel de societăți, provoacă oamenii să-şi examineze viața şi reuşeşte asta prin prezentarea unor narațiuni literare construite meticulos, având ca temă trăsăturile personale, senzațiile şi deciziile individuale ale oamenilor. Dacă lăsăm deoparte narațiunile tradiționale şi începem să citim romane, simțim că propria noastră lume poate fi la fel de importantă ca orice eveniment istoric, război internațional ori decizie luată de orice rege, paşă, armată, guvern sau zeu – şi mai ales că senzațiile şi gândurile noastre au potențialul de a deveni mult mai interesante decât oricare dintre acestea. Când eram tânăr şi savuram cu lăcomie fiecare roman, trăiam un sentiment uluitor de libertate şi încredere în mine.

Acesta este momentul în care intră în scenă personajul literar, fiindcă a citi un roman înseamnă a

privi lumea cu ochii, mintea şi sufletul personajelor. Povestirile, romanţurile, epopeile, *masnavis* (istorisire versificată în turcă, persană, arabă sau urdu) şi naraţiunile poetice de dimensiuni extinse din perioada premodernă descriu lumea din punctul de vedere al cititorului. În aceste specii de naraţiune vechi eroul este în general fixat într-un peisaj, iar cititorul se află în afara lui. Romanul, dimpotrivă, ne cheamă în interiorul peisajului. Observăm universul din perspectiva eroului – prin senzaţiile acestuia şi, atunci când este posibil, prin cuvintele lui. (În cazul romanului istoric acest tip de reprezentare este limitat, căci limbajul personajului trebuie să se încadreze natural în contextul perioadei. Romanul istoric funcţionează cel mai bine atunci când artificiul şi modelele de încadrare sunt evidente.) Văzută prin ochii personajelor, lumea romanului ne apare mai apropiată şi mai clară. Tocmai această apropiere îi conferă artei romanului forţa sa irezistibilă. Şi totuşi focalizarea nu se produce asupra personalităţii şi moralităţii personajelor principale, ci asupra naturii propriei lor lumi. Viaţa protagoniştilor, locul lor în lume, sentimentele lor, modul în care observă universul lor şi interacţionează cu el – *acesta* este subiectul romanului literar.

În viaţa de zi cu zi suntem curioşi să cunoaştem personalitatea noului primar ales în oraşul nostru natal. La fel, vrem să aflăm lucruri despre noul profesor din şcoala pe care o frecventăm. Este dur cu elevii? E corect la teste? E înţelegător? De asemenea, personalitatea unui nou coleg de birou poate avea o mare influenţă asupra noastră. Toate aceste „personaje" pe

care le întâlnim ne stârnesc curiozitatea – adică vrem să le cunoaştem valorile, gusturile şi obiceiurile, în contrast cu aspectul lor fizic. Şi ştim cu toţii ce influenţă puternică exercită caracterul părinţilor asupra noastră (desigur, aici contează şi condiţiile materiale, şi nivelul lor de educaţie). Bineînţeles că alegerea partenerului de viaţă reprezintă un subiect captivant atât în viaţa reală, cât şi în naraţiune, de la Jane Austen până în prezent, de la *Anna Karenina* până la filmele de succes de azi. Menţionez toate aceste exemple pentru a vă reaminti faptul că, viaţa fiind provocatoare şi dificilă, obiceiurile şi valorile oamenilor care ne înconjoară ne stârnesc o curiozitate puternică şi legitimă. Iar sursa curiozităţii noastre nu este nicidecum una literară. (Această curiozitate ne alimentează şi interesul pentru bârfă ori pentru cele mai recente zvonuri.) Tot astfel, în roman accentul puternic pus asupra personajului izvorăşte din această curiozitate extrem de umană. Şi e evident că în ultimii o sută cincizeci de ani această curiozitate a consumat un spaţiu mult mai extins în roman decât în viaţa reală. A devenit uneori mult prea nestăpânită, aproape vulgară.

Pentru Homer caracterul reprezenta un atribut definitoriu, o calitate esenţială, care nu se alterează niciodată. În ciuda momentelor de teamă şi indecizie, Odiseu rămâne veşnic un suflet nobil. Prin contrast, pentru scriitorul otoman de jurnale de călătorie din secolul al XVII-lea Evliya Çelebi, la fel ca pentru mulţi scriitori din acea perioadă, caracterul oamenilor reprezenta o particularitate specifică a oraşelor vizitate.

asemenea climei, apei şi topografiei. De exemplu, el menţionează în acelaşi context că Trapezunt avea un climat ploios, iar femeile şi bărbaţii erau aspri. Azi am zâmbi la ideea că toţi locuitorii unui oraş au aceleaşi trăsături de caracter. Dar să ne amintim că horoscopul, citit şi crezut de milioane de oameni, se bazează pe ideea naivă că persoanele născute în jurul aceleiaşi date au în comun acelaşi tip de personalitate.

Asemenea multor altor oameni, consider că Shakespeare este responsabil pentru concepţia noastră despre personajul ficţional modern, dezvoltat iniţial într-o gamă largă de scrieri literare şi ulterior în romanul secolului al XIX-lea. Shakespeare şi îndeosebi critica shakespeareană au contribuit la evoluţia personajului ficţional de la definiţia sa veche de sute de ani – întruchiparea unei singure trăsături esenţiale, un rol unidimensional, un caracter istoric sau simbolic (în ciuda sarcasmului genial al lui Molière, protagonistul din piesa *Avarul* este şi rămâne un simplu avar) – înspre transformarea lui într-o entitate complexă, modelată de impulsuri şi stări contradictorii. Natura umană văzută de Dostoievski reprezintă o ilustrare perfectă a noţiunii moderne de fiinţă umană: un ansamblu complex de însuşiri, care nu poate fi redus la nimic altceva. Totuşi la Dostoievski „caracterul" a devenit mai puternic şi mai determinant decât oricare alt aspect al vieţii. El domină romanul şi lasă o amprentă de neşters asupra lui. Îl citim pe Dostoievski pentru a înţelege protagoniştii, nu viaţa însăşi. Lectura şi discuţia asupra marelui roman *Fraţii Karamazov* se

transformă, prin cei trei frați, alături de un al patrulea vitreg, într-o analiză a patru tipuri de indivizi, a patru tipuri de caracter. Tot aşa cum Schiller meditează la tipurile de caracter naiv şi sentimental, şi noi suntem complet absorbiți de lectura romanelor lui Dostoievski. Însă în acelaşi timp gândim: „Viața nu e chiar aşa".

Influențați de descoperirile ştiințifice referitoare la legile naturii, iar mai târziu de filozofia pozitivistă, romancierii secolului al XIX-lea au început să investigheze sufletul ascuns al individului modern, realizând un şir splendid de eroi şi caractere coerente - „tipuri" care reprezintă diversele fațete ale societății. În foarte influenta lui lucrare *Aspecte ale romanului*, care analizează succesul şi calitățile romanului de secol XIX, E.M. Forster şi-a concentrat atenția în cea mai mare parte asupra caracterului şi diversității eroilor de roman, clasificându-i şi descriind evoluția lor. Citind această carte pe la douăzeci şi ceva de ani, când îmi doream cu ardoare să devin romancier, am avut senzația că în realitate caracterul uman nu avea nici pe departe importanța pe care spunea Forster că o are în literatură. Dar mai apoi m-am gândit: „Dacă e important în romane, probabil că e important şi în realitate. În definitiv, nu ştiu prea multe despre viață". Totuşi am conchis că un romancier de succes trebuie să creeze un erou memorabil, ca Tom Jones, Ivan Karamazov, doamna Bovary, moş Goriot, Anna Karenina sau Oliver Twist. În tinerețe am urmărit acest țel – dar mai apoi nu mi-am intitulat nici un roman după eroul acestuia.

Interesul excesiv şi disproporţionat pentru însuşirile şi toanele eroilor de roman s-a răspândit, asemenea romanului însuşi, din Europa înspre restul planetei. Studiind oamenii şi poveştile propriei ţări prin mecanismele noii jucării străine numite „roman", romancierul din afara Europei de la sfârşitul secolului al XIX-lea şi de pe parcursul secolului XX s-a simţit obligat să creeze un Ivan Karamazov sau un Don Quijote al propriei sale culturi. Criticii din Turcia anilor 1950 şi 1960 lăudau cu mândrie scriitorii provinciali pe care-i admirau, declarând lucruri cum ar fi: „Acest roman demonstrează că şi într-un biet sătuc turcesc putem întâlni un Hamlet sau un Ivan Karamazov". Faptul că cea mai strălucită nuvelă a scriitorului rus Nikolai Leskov, pe care Walter Benjamin l-a admirat teribil, a fost intitulată *Lady Macbeth din Mstensk* ar trebui să ne aducă aminte cât de răspândită era această problemă. (Sursa principală de inspiraţie pentru această nuvelă a fost mai degrabă *Doamna Bovary*, nu *Macbeth*.) Văzând figurile literare create în centrele culturale occidentale ca pe nişte artefacte turnate într-o formă fermă şi transportându-le – ca pe nişte obiecte de artă duchampiene *ready-made* – în ţările neoccidentale, unde arta romanului abia înflorea, aceşti autori se umpleau de mândrie şi satisfacţie. Li se părea că trăsăturile de caracter ale poporului lor erau la fel de profunde şi de complexe precum acelea ale occidentalilor.

Astfel, mulţi ani la rând, parcă întreaga comunitate a literelor şi gândirii critice de pe glob a uitat că de fapt ceea ce numim „caracter" înseamnă, mai ales

în romane, o mostră de imaginație umană, un construct artificial. Să ne amintim încă o dată că Schiller a folosit cuvântul „naiv" pentru a-i descrie pe cei care nu remarcă artificialitatea lucrurilor şi să ne întrebăm cu naivitate cum a reuşit lumea literaturii să rămână atât de tăcută şi naivă în privința caracterului personajelor literare. Să fi fost un rezultat al interesului predominant pentru psihologie – un domeniu care dobândise o aură ştiințifică şi care, în prima jumătate a secolului XX, se răspândise cu rapiditate printre scriitori, ca o boală contagioasă? Sau să fi fost de vină un val de entuziasm umanist naiv şi vulgar, care susținea ideea că oamenii erau în esență aceiaşi pretutindeni? Ori era vorba despre hegemonia literaturii occidentale asupra literaturilor periferice, unde publicul cititor era redus la număr?

Motivul general acceptat, care, întâmplător, e susținut şi de Forster, este acela că, atunci când se scrie un roman, personajele literare preiau controlul asupra acțiunii, cadrului şi temelor. Această perspectivă, care are anumite aspecte ce o apropie de mistic, reprezintă o dogmă acceptată de mulți scriitori, care o tratează ca pe un adevăr divin. Ei cred că sarcina principală a unui romancier este aceea de a inventa un erou. Odată ce autorul reuşeşte acest lucru, eroul, asemenea unui sufleor pe scenă, îi va şopti romancierului întregul curs al romanului. Forster merge până-ntr-acolo încât sugerează că noi, romancierii, trebuie să aflăm de la acest personaj literar ce urmează să povestim în carte. Această perspectivă nu demonstrează importanța caracterului uman în viețile noastre. Ea ne arată

doar faptul că mulți romancieri își încep operele fără a fi siguri de povestea pe care o spun și că acesta este singurul mod în care sunt în stare să scrie. Mai mult, ea evidențiază cel mai provocator aspect al scrisului, dar și al cititului: un roman este atât produsul artei, cât și al meșteșugului. Cu cât un roman este mai lung, cu atât este mai dificil pentru autor să planifice detaliile, să le țină minte și să reușească să creeze o percepție a centrului poveștii.

Astfel de perspective, care plasează eroul și însușirile acestuia în centrul romanului, au fost acceptate cu atâta naivitate și lipsă de spirit critic, încât sunt predate ca reguli și metode la cursurile de scriere creativă. Cât am citit și m-am pregătit pentru elaborarea acestor prelegeri într-una dintre cele mai mari biblioteci din America, am găsit foarte puține surse care să afirme că acel aspect al ființei umane pe care îl numim „caracter" este un construct istoric și că, asemenea propriei noastre structuri psihice și emoționale, caracterul personajului literar reprezintă o construcție artificială în care hotărâm să credem. La fel ca bârfele despre caracterul oamenilor pe care-i cunoaștem în viața reală, discursurile elocvente care celebrează firea memorabilă a unor eroi literari sunt deseori doar retorică găunoasă.

De vreme ce consider că scopul esențial al artei romanului este acela de a reprezenta cu fidelitate realitatea, permiteți-mi să fiu franc. Oamenii nu au atât de mult caracter ca personajele din romane – mai ales cele din secolele XIX și XX. Acum, când scriu aceste cuvinte, am cincizeci și șapte de ani. Nu am fost

niciodată în stare să identific în mine însumi tipul de caractere pe care le întâlnesc în romane – mai bine zis, în romanele europene. Mai mult, caracterul uman nu este nici pe departe atât de important în conturarea propriei noastre vieți, așa cum este el făcut să pară în romanul și critica literară din Occident. A spune despre elaborarea unui caracter că trebuie să fie scopul principal al unui romancier este ceva ce se opune la ceea ce știm despre viața umană de zi cu zi.

Și totuși caracterul, ca și stilul personal în pictura post-renascentistă, conferă unicitate unei persoane: individul se distinge de cei din jur. Însă mult mai hotărâtoare pentru personaje este modalitatea prin care acestea se încadrează în decor, în mijlocul evenimentelor și în mediul social.

Cel mai puternic impuls inițial pe care-l simt atunci când scriu un roman este acela de a mă asigura că reușesc să „văd" prin intermediul cuvintelor unele dintre subiecte și teme, că pot explora un aspect al vieții care să nu mai fi fost descris vreodată și că sunt primul care transpune în cuvinte sentimentele, gândurile și circumstanțele pe care le percep oamenii ce trăiesc în același univers cu mine. La început se conturează tipare constituite de oameni, lucruri, imagini, situații, credințe și istorie și din alăturarea tuturor acestora – cu alte cuvinte, o textură –, dar și situații pe care vreau să le scot în evidență, să le confer un accent dramatic sau să le examinez mai profund. Indiferent dacă personajele mele au un caracter puternic sau unul mai temperat (ca al meu), ele trebuie să exploreze tărâmuri și idei noi. Caracterul

protagonistului din romanele mele este creat în acelaşi mod în care se formează caracterul unei persoane în viaţa reală: prin situaţiile şi întâmplările pe care le trăieşte. Povestea sau acţiunea reprezintă linia care leagă concret diferitele circumstanţe pe care vreau să le povestesc. Protagonistul este modelat de aceste situaţii şi ajută la lămurirea lor într-un mod grăitor.

Indiferent dacă protagoniştii romanelor mele îmi seamănă sau nu, eu fac tot posibilul ca să mă identific cu ei. Mi-i imaginez luând fiinţă, puţin câte puţin, pentru a vedea lumea romanului prin ochii lor. Problema definitorie a artei romanului nu este personalitatea sau caracterul protagoniştilor, ci modul în care universul din interiorul poveştii le apare acestora. Dacă trebuie să înţelegem pe cineva şi să facem observaţii morale legate de acea persoană, trebuie să pricepem cum apare lumea din perspectiva persoanei respective. Iar ca să facem acest lucru, avem nevoie atât de informaţie, cât şi de imaginaţie. Arta romanului capătă accente politice nu atunci când autorul exprimă opinii politice, ci atunci când facem un efort pentru a înţelege pe cineva diferit de noi în ceea ce priveşte cultura, clasa socială ori genul său. Asta presupune să simţi compasiune înainte de a emite judecăţi morale, culturale sau politice.

Identificarea autorului cu eroii cărţilor sale are o latură copilărească, mai ales în procesul de scriere frază cu frază. Copilărească, dar nu naivă. Starea mea, atunci când mă identific cu fiecare dintre personajele mele, seamănă cu ceea ce simţeam în copilărie când mă jucam singur. Ca toţi copiii, îmi plăcea să joc

roluri, să mă pun în postura altora şi să-mi imaginez lumi în care eram un soldat, un fotbalist renumit ori un erou vestit. (Jean-Paul Sartre, în autobiografia sa *Cuvintele*, surprinde în mod poetic asemănarea dintre jocul imaginației unui copil şi gândirea unui romancier). Jocurile structurale ale unui roman pe care-l compun adaugă un plus de entuziasm copilăresc la satisfacția obținută prin scris. În cei treizeci şi cinci de ani de când scriu romane, m-am simțit deseori norocos că am o astfel de ocupație, care implică jocuri asemănătoare cu cele din copilărie. În ciuda tuturor provocărilor şi a muncii asidue pe care le presupune scrisul, pentru mine a fi romancier a însemnat întotdeauna o îndeletnicire plină de farmec.

Procesul de identificare este unul copilăresc, dar nu este în întregime naiv, deoarece nu-mi poate acapara mintea în totalitate. În timp ce o parte din mintea mea se străduieşte din plin să creeze nişte persoane ficționale, să vorbească şi să acționeze asemenea eroilor imaginați şi, în general, să încerce să intre în pielea altcuiva, o altă parte evaluează atent romanul ca întreg, verificând ansamblul construcției, anticipând modul în care va fi citit romanul, judecând narațiunea şi actorii ei şi încercând să prezică efectul frazelor mele. Toate aceste calcule subtile, ce implică aspectul de construcție artificială al romanului şi latura sentimental-reflexivă a romancierului, dezvăluie o conştiință care se află în contrast direct cu naivitatea copilăriei. Cu cât romancierul reuşeşte mai bine să fie în acelaşi timp naiv şi sentimental, cu atât scrie mai bine.

Un bun exemplu pentru această înfruntare – sau concordanță – dintre latura naivă (copilărească, jucăuşă, capabilă a se identifica cu alții) şi latura sentimental-reflexivă (conştientă de propria-i voce şi absorbită de probleme de tehnică) constă în faptul că fiecare romancier ştie că această capacitate a lui de a se identifica cu alții are limite. Arta romanului reprezintă îndemânarea de a vorbi despre tine însuți ca şi cum ai fi altul şi despre altul ca şi cum ai fi în pielea lui. Şi, aşa cum există o limită a abilității de a vorbi despre noi înşine ca şi cum am fi alții, există şi o limită a capacității de a ne identifica noi înşine cu o altă persoană. Dorința de a crea cât mai multe tipuri posibile de eroi prin depăşirea oricăror diferențe de cultură, istorie, clasă socială şi gen – de a ne depăşi pe noi înşine pentru a vedea şi descoperi întregul – reprezintă un impuls esențial, eliberator, care transformă scrierea şi citirea unui roman în ceva ademenitor, şi o aspirație care ne face să conştientizăm limitele capacității ființei umane de a o înțelege pe alta.

Există ceva atât de special legat de aspectul scrierii şi lecturii unui roman şi care e legat de libertate, de imitarea altor vieți şi de abilitatea de a te imagina ca fiind o altă persoană, încât aş vrea să zăbovesc puțin asupra acestei ipostaze etice. Unul dintre cele mai plăcute aspecte ale scrierii unui roman este descoperirea faptului că, pe măsură ce romancierul se pune în mod intenționat în locul personajelor, investigând şi folosindu-şi imaginația, el se transformă. Nu numai că observă lumea prin ochii protagonistului, ci începe

să-i semene. Un alt motiv pentru care îndrăgesc arta de a scrie romane este acela că mă determină să depăşesc propria mea perspectivă şi să devin altcineva. Ca romancier, m-am identificat cu alţii şi am păşit dincolo de graniţele sinelui meu, dobândind un caracter pe care nu-l avusesem iniţial. De-a lungul acestor treizeci şi cinci de ani, prin scris şi identificarea cu alţii, am creat o versiune mai bună şi mai complexă a mea.

A trece dincolo de limitele sinelui, a percepe oamenii şi lucrurile ca pe un întreg, a te identifica cu cât mai multe persoane, a vedea cât mai mult: iată modul prin care romancierul se aseamănă cu acei pictori chinezi de demult care se urcau pe culmile munţilor pentru a surprinde poezia vastelor peisaje. Specialiştilor în pictura peisagistică chineză, cum e James Cahill, le place să le amintească entuziaştilor naivi că această perspectivă, care cuprinde totul de la înălţime dintr-o singură privire şi face posibile aceste picturi, este de fapt una imaginară şi că nici un pictor nu-şi creează operele pe un vârf de munte. În acelaşi mod, construirea unui roman impune căutarea unui punct imaginar din care să poată fi observat întregul. Acest punct imaginar de belvedere este şi locul din care se poate zări cel mai clar centrul romanului.

Când un personaj ficţional rătăceşte printr-un peisaj remarcabil, îl locuieşte, este absorbit în el şi devine o parte din el. Acestea sunt gesturile care-l fac memorabil. Anna Karenina este memorabilă nu datorită fluctuaţiilor sufleteşti sau mănunchiului de însuşiri

pe care-l numim „caracter", ci datorită peisajului vast în care s-a scufundat profund şi care, la rândul lui, ni se dezvăluie în toată splendoarea prin intermediul ei. Citind romanul, observăm cadrul prin ochii protagonistei, dar ştim totodată că aceasta face parte din bogăţia peisajului. Ulterior ea va fi transformată într-un semn memorabil, un fel de simbol care să ne amintească de peisajul din care face parte. Faptul că romane lungi şi consistente, cum sunt *Don Quijote, David Copperfield* şi *Anna Karenina,* poartă numele personajului principal accentuează sarcina cvasi-emblematică a protagonistului: evocarea întregului peisaj în mintea cititorului. Ceea ce ne rămâne în minte este adesea cadrul general al romanului sau ansamblul lumii aceleia, pe care eu o numesc „peisajul" romanului. Însă protagonistul este elementul pe care avem senzaţia că ni-l amintim. Aşa se face că în imaginaţia noastră numele său devine numele peisajului pe care ni-l prezintă romanul.

Această modalitate acreditată în timp de redare a protagoniştilor – ca parte din peisajul pe care-l locuiesc – a fost descrisă de Coleridge în prelegerile lui despre Shakespeare: „Caracterul atribuit unor *dramatis personae,* la fel ca în cazul celor din viaţa reală, trebuie dedus de către cititor, nu îi este dezvăluit acestuia". Observaţia lui Coleridge a avut efecte persistente. Aproape opt generaţii de romancieri şi cititori – pe o durată de aproximativ două sute de ani – au conchis că provocarea esenţială a artei romanului este construirea caracterului protagonistului şi descoperirea acelui caracter de către cititor.

Să ne amintim că S.T. Coleridge a scris aceste lucruri la două secole după Shakespeare, când romanul englezesc era în ascensiune şi Dickens era pe cale să-şi scrie primele romane. Însă provocarea şi entuziasmul citirii unui roman apar nu din momentul în care deducem caracterul protagonistului pe baza comportamentului acestuia, ci din punctul în care ne *identificăm* cu el, fie şi doar cu o părticică din noi înşine – şi în acest fel, chiar dacă pentru scurt timp, ne eliberăm de sinele nostru, devenim alţii şi vedem pentru prima dată lumea prin ochii altcuiva. Dacă scopul real al romanului este acela de a descrie ce înseamnă existenţa, bineînţeles că acest lucru se leagă îndeaproape de caracterul şi psihologia omului. Dar subiectul unui roman este mult mai interesant decât simpla psihologie. Ceea ce contează nu este caracterul individului, ci modul în care acesta reacţionează la multiplele aspecte ale lumii – fiecare culoare, fiecare întâmplare, fiecare fruct şi floare, tot ce percepem cu propriile noastre simţuri. Iar senzaţia noastră de identificare cu protagonistul, principala satisfacţie şi recompensă oferite de arta romanului, se bazează tocmai pe aceste senzaţii.

Nu e vorba de faptul că Anna Karenina ar fi avut un caracter deosebit, pe care Tolstoi l-ar fi descris în timp ce aceasta călătorea cu un tren Moscova – St. Petersburg. Autorul relatează pur şi simplu sentimentele unei femei nefericite în căsnicie şi care merge noaptea cu trenul spre casă, având un roman în mâini, după ce dansase cu un ofiţer chipeş şi tânăr la un bal din

Moscova. Ceea ce o face pe Anna memorabilă este acurateţea nenumăratelor detalii. Observăm, simţim şi ne captează fiecare amănunt în aceeaşi măsură ca şi pe ea – noaptea cu ninsoare de afară, interiorul compartimentului, romanul pe care-l citeşte (sau încearcă inutil să-l citească). Observăm, simţim, ne interesează totul, la fel ca şi pe ea. Probabil că una dintre explicaţii este modul în care Tolstoi îi conturează caracterul: spre deosebire de felul în care Cervantes îl portretizează pe Don Quijote, Tolstoi o înfăţişează pe Anna ca fiind calmă şi ambiguă, oferindu-ne suficient spaţiu pentru a putea să ne identificăm cu ea. Când citim *Anna Karenina,* nu suntem lăsaţi pe dinafară, aşa cum se întâmplă când citim *Don Quijote.* Aspectul cel mai caracteristic al artei romanului este acela că prezintă lumea în felul în care o percep protagoniştii, prin toate simţurile lor. Şi pentru că vastul peisaj văzut din depărtare este descris prin ochii şi prin simţurile acestora, ne punem în locul lor, suntem înduioşaţi profund şi trecem de la o perspectivă la alta, ajungând să înţelegem imaginea de ansamblu ca pe un sentiment trăit din interior. Peisajul prin care se perindă figurile nu aruncă nici o umbră asupra lor; dimpotrivă, protagoniştii romanelor au fost imaginaţi şi construiţi cu scopul precis de a dezvălui detaliile acestui peisaj şi de a îl ilumina. Pentru a reuşi acest lucru, trebuie să se implice profund în lumea pe care o percep.

Tehnicile de redare a implicării personajelor constituie al doilea şi al treilea subiect al acestei prelegeri:

acțiunea şi timpul în roman. Când spunem că sufletul sau caracterul protagonistului *nu* este subiectul real al romanului, trebuie să lăsăm deoparte latura naivă a minții noastre şi să scoatem la lumină, într-un mod sentimental-reflexiv, artificiul portretizării personajului. Acest artificiu constituie baza construirii şi înțelegerii figurilor literare. Romancierul îşi creează eroii în funcție de temele pe care doreşte să le cerceteze, exploreze şi povestească, dar şi de experiențele de viață pe care vrea să-şi concentreze imaginația şi creativitatea.

Romancierul nu inventează mai întâi un protagonist cu un suflet special, pe care să-l implice ulterior, după dorințele acestei figuri, în diverse subiecte ori experiențe. Dorința de a explora anumite teme se află pe primul loc. Numai atunci romancierul îşi poate concepe personajele în aşa fel încât să fie cât mai potrivite pentru lămurirea acelor teme. Eu aşa am procedat dintotdeauna. Şi cred că orice scriitor face acelaşi lucru, conştient sau inconştient.

Afirmația „Aşa am procedat dintotdeauna" ar fi putut fi subtitlul acestor prelegeri. Scopul meu este acela de a explica ce înțeleg eu prin genul literar numit „roman". Cum mi-a captivat imaginația acest gen special, creat, modelat şi pus în fața mea ca o jucărie minunată – un univers tridimensional, alcătuit din cuvinte scrise de mii de autori din trecut? Care este centrul emoțional şi intelectual al operei mele de romancier? Punctul meu de vedere este similar cu acela al unui umanist precaut, dar optimist, care crede că poate descrie întreaga umanitate în măsura în care se

înțelege pe sine însuşi şi reuşeşte să exprime în cuvinte această cunoaştere de sine. Cred cu naivitate că pot demonstra cum funcționează mintea altor romancieri atunci când aceştia construiesc un roman atâta timp cât pot reda cu sinceritate propria mea experiență de cititor şi scriitor de romane. Cu alte cuvinte, în mine există o parte naivă care crede că vă poate transmite vouă, cititorilor, latura sentimental-reflexivă a ființei mele, preocupată de aspectele tehnice ale romanului.

În ce priveşte această latură naivă a firii mele, mărturisesc că simt o afinitate față de teoriile narative ale formaliştilor ruşi de la începutul secolului XX, cum ar fi Viktor Şklovski. Ceea ce numim „acțiune", succesiunea de evenimente din poveste, nu reprezintă nimic altceva decât o linie care leagă punctele pe care dorim să le relatăm şi să le traversăm. Această linie nu reprezintă materialul ori conținutul romanului – adică romanul însuşi. Ea indică mai degrabă distribuția în cadrul textului a mii de alte mici puncte care compun romanul. Unități narative, subiecte, tipare, acțiuni secundare, mini-povestiri, momente poetice, experiențe personale, bucăți de informație – indiferent cum vreți să numiți aceste puncte, *ele* reprezintă marile şi micile sfere de energie care mă îndeamnă şi mă încurajează să scriu romane. Într-un eseu despre *Lolita*, Vladimir Nabokov numeşte punctele acestea cele mai semnificative şi mai memorabile „terminațiile nervoase" care construiesc cartea. Consider că aceste unități sunt, la fel ca atomii lui Aristotel, nişte entități invizibile şi ireductibile.

În romanul *Muzeul inocenței* am încercat, pornind de la *Fizica* lui Aristotel, să stabilesc o relație între aceste puncte indivizibile și momentele care construiesc Timpul. Conform lui Aristotel, așa cum există atomi indivizibili și ireductibili, există și momente indivizibile, iar linia care unește aceste momente infinite se numește Timp. În același mod, acțiunea unui roman reprezintă linia care unește unitățile narative indivizibile, fie ele mari sau mici. Desigur, protagoniștii trebuie să fie înzestrați cu sufletul, caracterul și structura psihologică necesare pentru a justifica traiectoria și întâmplările cerute de această linie, de acțiune.

Calitatea principală care diferențiază romanul de alte narațiuni de dimensiuni extinse și care îl transformă într-un gen literar atât de îndrăgit este modul în care este citit: modul prin care se văd fiecare dintre aceste mici puncte, aceste terminații nervoase, de-a lungul liniei, prin ochii unuia dintre personaje, și procesul de asociere a acestor puncte cu sentimentele și percepțiile protagoniștilor. Indiferent dacă întâmplările sunt povestite la persoana întâi ori la persoana a treia, indiferent dacă romancierul sau naratorul este conștient sau nu de această legătură, cititorul asimilează fiecare detaliu al imaginii de ansamblu prin asocierea acesteia cu emoțiile și stările unui protagonist apropiat de evenimente. Așadar, aceasta este regula de aur a artei romanului, avându-și originea în însăși structura internă a acestuia: cititorul trebuie să rămână cu impresia că până și o descriere a unui decor lipsit de prezența unor oameni sau a unui obiect aflat la

periferia poveştii reprezintă o extensie necesară a universului emoţional, senzorial şi psihologic al protagoniştilor. Deşi logica ne spune că peisajul pe care Anna Karenina îl vede prin fereastra trenului poate fi unul întâmplător, iar trenul ar putea trece prin orice tip de peisaj, atunci când citim romanul, fulgii de zăpadă de dincolo de fereastra compartimentului reflectă pentru noi starea tinerei femei. După ce a dansat cu chipeşul ofiţer la balul din Moscova, Anna s-a instalat în compartiment, se întoarce la siguranţa oferită de casa ei şi familia ei, însă mintea ei se concentrează la aventura de dincolo de toate acestea, la frumuseţea naturii şi puterea ei înspăimântătoare. Într-un roman bun – sau în unul foarte bun – descrierea peisajului, a diferitelor obiecte, istorisirile încorporate ori micile digresiuni, toate ne fac să percepem stările, obiceiurile şi caracterul protagoniştilor. Să ne imaginăm romanul ca pe un ocean format din aceste terminaţii nervoase ireductibile, din aceste momente –, unităţile care inspiră scriitorul –, şi să nu uităm că fiecare punct conţine o părticică din sufletul protagonistului.

Timpul, aşa cum este descris de Aristotel în *Fizica*, reprezintă o linie dreaptă care uneşte momente distincte. Acesta este timpul obiectiv, cunoscut şi acceptat în mod universal, cel pe care-l calculăm cu ceasuri şi calendare. Prin comparaţie cu alte genuri ficţionale de dimensiuni extinse sau cu istoriile, romanele portretizează lumea din perspectiva oamenilor care o locuiesc prin detalii legate de sufletul şi sensibilităţile lor – astfel că în roman timpul nu este linear şi obiectiv, ca la Aristotel, ci un timp subiectiv, cel al

protagoniştilor. Totuşi, pentru a stabili relaţiile existente între personaje, cititorul încearcă să discearnă – mai ales în cazul unor romane cu foarte multe personaje – timpul obiectiv, împărtăşit de toate personajele din roman. Scriitorii sinceri şi naivi, care nu îşi bat capul cu artificiul tehnicilor narative, le furnizează cititorilor fraze explicative de genul „În timp ce Anna se urca în trenul de Moscova, Levin...", pentru a ne ajuta la elaborarea timpului obiectiv. Însă asemenea lămuriri venite din partea naratorului nu sunt întotdeauna necesare. Cititorul îşi poate imagina timpul obiectiv comun al romanului cu ajutorul unor evenimente precum ninsoarea, furtunile, cutremurele, incendiile, războaiele, sunetul clopotelor de la biserică, chemările la rugăciune, schimbările de anotimp, epidemiile, articolele de ziar şi evenimentele publice majore – fenomene cunoscute de toate personajele, chiar şi de cele care nu sînt legate direct unele cu altele. Acest proces imaginativ este unul politic, adică este similar cu felul în care ne-am imagina un grup care să *reprezinte* oamenii din roman, mulţimea dintr-un oraş, o comunitate, sau o naţiune. În acest punct de contact romanul este cel mai departe de poezie şi de demonii interiori ai protagoniştilor şi cel mai aproape de istorie. Atunci când citim un roman şi simţim existenţa unui timp obiectiv comun, se trezeşte în noi o emoţie asemănătoare plăcerii resimţite la admirarea unui imens peisaj pictat în care observăm totul simultan: credem că am găsit centrul secret al romanului printre cărările întortocheate ale istoriei şi caracteristicile unei comunităţi.

Dar nu e decât o amăgire. În *Război şi pace* al lui Tolstoi şi în *Ulise* al lui James Joyce, două romane în care simţim adeseori prezenţa unui timp obiectiv comun, centrul secret nu are legătură cu istoria, ci cu viaţa însăşi şi cu structura acesteia.

Ceea ce noi numim „timp obiectiv" funcţionează ca un cadru ce uneşte elementele romanului şi le face să pară ca şi cum s-ar afla într-un peisaj pictat. Dar acest cadru este greu de distins, aşa că aici cititorul are nevoie de ajutorul naratorului – deoarece atât la scrierea, cât şi la lectura unui roman, naraţiunea (spre deosebire de un peisaj pictat) cere ca noi să observăm nu cadrul general, ci ceea ce vede şi percepe fiecare figură individuală, şi să înţelegem toate aceste perspective limitate. În pictura peisagistică chineză, realizată ireproşabil, putem observa simultan fiecare copac, pădurea din care aceştia fac parte şi imaginea de ansamblu. Însă în cazul romanului atât scriitorului, cât şi cititorului le este greu să se distanţeze de protagonişti pentru a putea distinge timpul obiectiv şi a obţine o perspectivă de ansamblu asupra romanului.

Anna Karenina se află printre romanele perfecte concepute de-a lungul vremii. Iar cei care ştiu cum l-a scris Tolstoi – revizuindu-l fără încetare, corectându-l şi şlefuindu-l –, ştiu şi că este o carte scrisă cu multă grijă. Şi totuşi Nabokov a demonstrat – delectându-se cu plăcerea de a părea chiar mai inteligent decât Tolstoi – că, deşi există puţine greşeli în poveştile individuale ale protagoniştilor, Tolstoi nu a reuşit să structureze eficient timpul obiectiv general din roman, iar

calendarele protagoniştilor nu se corelează. Cu alte cuvinte, romanul conţine multe erori de cronologie, pe care un redactor atent le-ar fi observat. Cei care citesc romanul din pură plăcere nu observă aceste inconsecvenţe. Ei presupun că succesiunea temporală creată de Tolstoi este corectă. Această neglijenţă din partea scriitorului şi a cititorilor provine din obiceiul de a scrie şi citi romane concentrându-se pe timpul protagoniştilor, nu pe timpul obiectiv al ansamblului – un obicei uşor de înţeles, deoarece lectura unui roman implică pătrunderea în peisaj şi ignorarea imaginii de ansamblu.

După Conrad, Proust, Joyce, Faulkner şi Virginia Woolf, salturile în acţiune sau în timp au devenit o componentă acceptată a tehnicii de dezvăluire a caracterului, obiceiurilor şi stărilor personajelor din roman. Aceşti scriitori modernişti – care aranjau evenimentele din peisajul general nu în conformitate cu curgerea lineară a ceasurilor şi calendarelor, ci în funcţie de memoria protagoniştilor, de rolul lor în aceste evenimente şi, mai înainte de toate, de convingerile şi instinctele acestora – au determinat cititorii de pretutindeni (romanul devenind între timp o formă de artă universală) să simtă că o modalitate alternativă de a-şi înţelege propria viaţă şi de a-i pătrunde unicitatea este să fie atenţi la experienţa *subiectivă* a timpului. Pe măsură ce am descoperit – cu ajutorul romanului modern – importanţa Timpului personal şi a momentelor subiective proprii, am învăţat şi să considerăm caracterul eroului şi trăsăturile sale psihologice şi afective ca făcând parte din peisajul general

al romanului. Înțelegând prin intermediul romanului micile detalii ale vieții pe care odinioară le trecuserăm cu vederea, ajungem să le plasăm, impregnate cu sens, într-o imagine de ansamblu şi un context istoric. Doar când pătrundem în interiorul acestei imagini de ansamblu, folosindu-ne de emoțiile noastre şi de micile amănunte ale vieții noastre, dobândim forța şi libertatea necesare pentru a le înțelege.

Fulgii de zăpadă de dincolo de geamul compartimentului ne pot ajuta să înțelegem dispoziția Annei Karenina, deoarece ea a devenit vulnerabilă după întâlnirea cu tânărul ofițer şi e atât de emoționată, încât se gândeşte să înceapă o relație afectivă cu acesta. Imaginarea şi construirea caracterului unui protagonist implică o combinare a acțiunii cu detalii ireductibile din viața reală, detalii care ne sunt familiare tuturor. Pentru mine scrierea unui roman reprezintă capacitatea de a descoperi în interiorul decorului (lumea) stările personajelor mele, emoțiile şi gândurile lor. De aceea simt în permanență că trebuie să unesc miile de punctulețe care compun romanul – şi nu prin trasarea unei linii drepte, ci a unor zigzaguri între ele. Într-un roman obiectele, piesele de mobilier, încăperile, străzile, peisajele, copacii, pădurea, vremea, priveliştea văzută de la fereastră – totul ne apare ca o expresie a sentimentelor şi gândurilor protagoniştilor, extrasă din ansamblul decorului cărții.

4. Cuvinte, imagini, obiecte

Am afirmat că arta de a scrie un roman reprezintă capacitatea de a percepe senzațiile şi gândurile personajelor în interiorul unui peisaj – adică printre obiectele şi imaginile înconjurătoare. Această capacitate este mai puțin importantă în cazul anumitor romancieri, cel mai bun exemplu fiind Dostoievski. Citindu-i romanele, simțim uneori că am întâlnit ceva surprinzător de adânc – că am dobândit o cunoaştere cu adevărat profundă a vieții, a oamenilor şi, mai presus de toate, a propriului sine. Această cunoaştere ne pare atât de familiară – şi, în acelaşi timp, extraordinară –, încât uneori ne umple de teamă.

Cunoaşterea sau înțelegerea pe care ne-o oferă romanele lui Dostoievski se adresează nu imaginației noastre vizuale, ci imaginației verbale. În ceea ce priveşte forța romanului şi înțelegerea psihicului uman, Tolstoi este uneori la fel de profund – şi, pentru că amândoi au scris în aceeaşi perioadă şi în aceeaşi cultură, sunt invariabil comparați unul cu altul. Totuşi viziunea lui Tolstoi este în cea mai mare parte a ei diferită de cea a lui Dostoievski. Primul se adresează nu doar imaginației noastre verbale, ci – chiar mai mult – imaginației vizuale.

Fără îndoială că fiecare text literar se adresează atât inteligenței noastre vizuale, cât şi celei verbale. În spectacolele de teatru, unde totul se petrece în fața ochilor noştri, cu scopul de a ne desfăta privirile, jocurile de cuvinte, gândirea analitică, plăcerea limbajului poetic şi fluxul limbajului cotidian fac parte şi ele din această plăcere. În cazul unui scriitor extrem de dramatic, cum e Dostoievski – de exemplu în scena sinuciderii din *Demonii* –, deşi nu există o imagine explicită (cititorul trebuie să-şi imagineze, împreună cu protagonistul, pe cineva care încearcă să se sinucidă într-o cameră alăturată), scena în sine lasă o puternică amprentă vizuală asupra noastră. Totuşi, în ciuda tensiunii care ameţeşte de-a dreptul cititorul – ori poate tocmai datorită acesteia –, doar câteva obiecte, imagini şi scene din opera lui Dostoievski ne rămân în minte. În timp ce lumea lui Tolstoi abundă în obiecte sugestive, plasate subtil, încăperile lui Dostoievski par aproape goale.

Permiteți-mi acum să generalizez, ca să pot explica mai uşor ideea. Unii scriitori se adresează cel mai bine imaginației noastre verbale, iar alții se adresează cu preponderență imaginației noastre vizuale. Pe primii îi voi numi „scriitori verbali", iar pe ceilalți „scriitori vizuali". De exemplu, pe Homer îl consider un scriitor vizual: când îl citesc, prin fața ochilor îmi trec nenumărate imagini. Savurez aceste imagini mai mult decât povestea în sine. În schimb Firdousi, autorul marii epopei persane *Cartea regilor*, pe care am citit-o de nenumărate ori în perioada în care am scris romanul *Mă numesc Roşu*, este un scriitor verbal, care se

bazează în special pe acțiune, cu toate turnúrile acesteia. Bineînțeles că nici un scriitor nu poate fi plasat strict şi exclusiv într-una din aceste două categorii. Însă pe parcursul unei lecturi unii scriitori ne atrag prin cuvinte, prin curgerea dialogului şi prin paradoxurile ori ideile explorate de narator, iar alții ne impresionează prin evocarea unor imagini, viziuni, peisaje şi obiecte memorabile.

Coleridge reprezintă cel mai bun exemplu de scriitor care poate fi şi vizual, şi verbal, în funcție de genul pe care îl utilizează. În poezie – de exemplu, în *Balada bătrânului marinar* – e un poet care nu spune o poveste, ci mai degrabă creează pentru cititor o serie de imagini splendide. Însă în proză, în jurnalele personale şi în autobiografie Coleridge devine un scriitor analitic, care pretinde ca cititorul să gândească exclusiv în concepte şi cuvinte. Mai mult, este capabil să descrie cu mult discernământ modul în care şi-a creat poemele: le-a scris cu ajutorul imaginației vizuale, analizându-le în acelaşi timp cu imaginația lui verbală – cum se poate vedea, de exemplu, în al patrulea capitol din *Biographia Literaria*. În acelaşi mod, Edgar Allan Poe, care a învățat multe de la Coleridge, explică în eseul său *Filozofia compoziției* cum a scris poemul *Corbul* adresându-se imaginației verbale a cititorului.

Pentru a înțelege dihotomia dintre ceea ce eu numesc „literatură vizuală" şi „literatură verbală", se impune un exercițiu. Să închidem ochii pentru un moment, concentrându-ne asupra unui subiect şi permițând formarea unui gând în mintea noastră. După

aceea să deschidem ochii şi să ne întrebăm: cât timp ne gândeam, ce ne-au trecut prin minte, cuvinte sau imagini? Răspunsul poate fi oricare sau amândouă. Câteodată gândim în cuvinte, alteori în imagini. Deseori sărim de la unele la altele. Scopul meu este de a arăta, prin intermediul acestei distincții, că orice text literar tinde să solicite unul dintre aceste centre din creier într-o măsură mai pronunțată decât pe celălalt.

Iată una dintre cele mai puternice convingeri ale mele: romanul este în esență o ficțiune literară *vizuală*. Romanele îşi exercită influența asupra noastră mai ales prin apelul la inteligența noastră vizuală – capacitatea noastră de a vedea lucrurile cu ochii minții şi de a transforma cuvintele în imagini mentale. Cu toții ştim că, prin comparație cu alte genuri literare, romanul se bazează pe memoria experienței cotidiene şi pe impresiile senzoriale din viața noastră, pe care uneori nici nu le remarcăm. Pe lângă reprezentarea lumii, romanele descriu – cu o abundență care nu poate fi atinsă de nici o altă formă literară – sentimentele evocate de simțurile noastre. Decorul general al romanului prinde viață – dincolo de ceea ce văd protagoniştii – prin sunetele, mirosurile, gusturile şi atingerile lumii respective. Şi totuşi printre experiențele trăirii, pe care fiecare dintre noi le simte în fiecare moment într-un mod unic, vederea reprezintă fără îndoială simțul cel mai important. Scrierea unui roman înseamnă a picta cu cuvinte, iar citirea lui înseamnă vizualizarea imaginilor prin intermediul cuvintelor altcuiva.

Când spun „a picta cu cuvinte", mă refer la evocarea unei imagini foarte clare şi distincte în mintea cititorului prin intermediul cuvintelor. Atunci când scriu un roman, frază după frază, cuvânt cu cuvânt (cu excepţia dialogurilor), primul pas îl reprezintă întotdeauna formarea unei imagini în mintea mea. Sunt conştient că sarcina mea imediată este clarificarea şi conturarea fermă a acestei imagini mentale. Citind biografii şi memorii ale scriitorilor ori conversând cu alţi romancieri, mi-am dat seama că, în comparaţie cu aceştia, eu depun mai mult efort în planificare înainte de a pune peniţa pe hârtie. Mă îngrijesc oarecum mai mult de împărţirea unei cărţi în secţiuni şi de structurarea acesteia. Atunci când scriu un capitol, o scenă ori un mic tablou (observaţi că vocabularul specific picturii îmi apare în mod firesc în vorbire), mai întâi le vizualizez în detaliu. Pentru mine scrisul înseamnă procesul de vizualizare a unei anumite scene, a unei imagini. Privesc pe fereastră la fel de mult cât mă uit la pagina pe care scriu cu stiloul. Când mă pregătesc să-mi transform gândurile în cuvinte, mă străduiesc să vizualizez fiecare scenă ca pe o secvenţă de film şi fiecare frază ca pe un tablou.

Însă analogia cu filmul şi pictura este valabilă doar până la un punct. Când încep să descriu o scenă, încerc să imaginez şi să scot în evidenţă aspectul care poate fi exprimat într-un mod cât mai concis şi mai percutant. Pe măsură ce imaginaţia mea vizuală construieşte capitolul scenă cu scenă, frază după frază, ea se concentrează pe acele detalii care pot fi exprimate cel mai eficient în cuvinte. Uneori îmi amintesc

vreun detaliu din viața reală, îl vizualizez – după care, dându-mi seama că nu-l pot exprima în cuvinte, renunț la el. Acest sentiment al insuficienței provine adesea din convingerea că propria mea experiență este unică şi proprie doar mie însumi. Caut cuvântul potrivit – *„le mot juste"* pe care Flaubert mărturiseşte că îl căuta atunci când scria (de fapt înainte de a se aşeza la masa de scris) –, cuvântul care să poată reda cel mai bine imaginea formată în mintea mea. Romancierul nu se mărgineşte să caute cuvântul care să exprime cel mai bine ceea ce vizualizează, ci şi învață treptat cum să vizualizeze lucrurile pe care se pricepe să le verbalizeze. (O astfel de imagine bine aleasă ar trebui să se numească *l'image juste* – „imaginea potrivită".) Romancierul simte că imaginea din mintea lui poate dobândi semnificație doar atunci când o transformă în cuvinte, iar centrul vizual şi cel verbal se apropie tot mai mult unul de altul pe măsură ce scriitorul învață să vizualizeze lucrurile pe care le poate reconstrui în cuvinte. Aceste două centre sălăşluiesc, poate, unul într-altul şi nu în laturi opuse ale minții.

Folosirea celebrului citat *„Ut pictura poesis"* („Ca şi pictura-i poema"[1]) din *Ars poetica* a lui Horațiu a devenit ceva banal pentru cel care doreşte să evoce înrudirea dintre cuvinte şi imagini ori dintre literatură şi pictură. Îmi plac de asemenea cuvintele mai puțin cunoscute care au urmat acestei afirmații

---

1. Horațiu, *Arta poetică (Epistola către Pisoni)*, traducere în versuri de Ionel Marinescu, Editura Univers, Bucureşti, 1970, p. 216.

(Horațiu le enunță pe neașteptate, după ce declară că până și Homer putea compune versuri slabe), căci îmi amintesc de faptul că vederea unui peisaj pictat seamănă cu lectura unui roman: „Ca și pictura-i poema. Te-atrage vreuna de-aproape, / Alta te-ncîntă mai mult dacă stai s-o privești de departe; / Una preferă-ntuneric, iar alta voiește lumină, / Ne-nspăimîntată deloc de părerea acerbului critic; / Una odată-a plăcut, însă alta mereu o să placă"[1].

Horațiu folosește analogia cu pictura și vocabularul specific acesteia și într-o altă secțiune a volumului *Ars poetica*, însă acolo ideile și exemplele lui nu merg mai departe de menționarea modului în care satisfacțiile oferite de poezie se aseamănă cu cele oferite de pictură. Diferența reală dintre arta literaturii și cea a picturii a fost formulată, prin intermediul logicii analitice, de dramaturgul și criticul german Gotthold Ephraim Lessing în lucrarea sa *Laocoon* (1766). Subintitulat *Despre limitele picturii și ale poeziei*, volumul prezintă distincția acceptată unanim astăzi: poezia (literatura) reprezintă o artă care se desfășoară în timp, iar pictura, sculptura și restul artelor vizuale se desfășoară în spațiu. Timpul și spațiul sunt două categorii kantiene fundamentale.

Când privim un peisaj pictat, deducem imediat semnificația generală: totul se desfășoară înaintea ochilor noștri. Însă pentru a avea acces la înțelesul general al unui poem sau al unei proze, trebuie să

---

1. *Ibidem*. În original Orhan Pamuk folosește varianta în proză din traducerea în engleză a lui D.A. Russell.

înțelegem modul în care protagoniștii și circumstanțele se modifică în timp – cu alte cuvinte, trebuie să înțelegem povestea, drama și întâmplările. Acestea din urmă sunt plasate în contextul timpului dramatic. Și avem nevoie de timp pentru a citi compozițiile verbale cu scopul de a le urmări structura.

De fapt, dacă ar trebui să evaluăm un tablou pictat cu multe detalii, am fi nevoiți – la fel ca Horațiu – să-l privim de zeci de ori, să-l observăm de la diferite distanțe, să ne concentrăm pe micile sale amănunte și să petrecem ceva timp privindu-l atent. Mai mult, tablourile care ilustrează o poveste pot încorpora într-un singur cadru mai multe timpuri – adică un fel de momente aristoteliene ca acelea la care m-am referit în prelegerea anterioară. Un colț dintr-un astfel de tablou poate evoca incidentul care să fi declanșat un mare război, iar un altul, răniții și morții pe care războiul îi va fi lăsat în urma lui. Procedeul este numit „pictură narativă", o tehnică folosită la începutul secolului al XVI-lea de artiști europeni precum Carpaccio sau de artiștii persani ai aceleiași perioade, cum ar fi Bihzad.

Însă aceste exemple nu limitează validitatea distincției propuse de Lessing. Folosirea celor două categorii filozofice, Timpul și Spațiul, a stabilit un contrast clar între poezie și pictură (numite deseori „arte surori" datorită forței lor corelate de a impresiona sufletul uman). Permiteți-mi să utilizez această distincție pentru a-mi demonstra punctul de vedere asupra romanului. Romanele, asemenea tablourilor, prezintă momente încremenite. Totuși ele conțin mult

mai multe momente mici, indivizibile (asemănătoare celor aristoteliene): ele oferă mii, chiar zeci de mii de astfel de clipe. Atunci când citim un roman, vizualizăm aceste momente create prin cuvinte, aceste puncte în Timp. Adică le transformăm în Spațiu în imaginația noastră.

Când privim un tablou – fie că este vorba despre un peisaj, despre o imagine dintr-o carte, despre un manuscris ilustrat, un portret în miniatură sau o natură statică –, ne formăm imediat o impresie generală. În cazul citirii unui roman situația este exact opusă. Pe măsură ce răsfoim paginile, ne concentrăm în permanență asupra micilor detalii, imagini şi momente ireductibile, aşteptând cu nerăbdare punctul în care să putem contura imaginea de ansamblu şi încercând în tot acest timp să ne amintim nenumăratele detalii. În timp ce un tablou prezintă un moment încremenit, romanele ne înfățişează mii de astfel de momente, înşirate unele după altele. Lectura unui roman poate fi deseori plină de suspans, căci curiozitatea noastră încearcă, plină de zel, să determine locul fiecărui astfel de moment în imaginea de ansamblu şi modalitatea prin care acesta ar putea indica centrul romanului. De ce autorul ne arată *tocmai în acest moment* fulgii de zăpadă prin fereastra compartimentului? De ce ne oferă o descriere atât de detaliată a celorlalte persoane din compartiment? Dacă te întrebi unde te afli cu exactitate în interiorul acestei păduri a momentelor ori cum poți găsi o cale de ieşire – examinând în acelaşi timp fiecare copac, fiecare detaliu, fiecare unitate narativă –, te poți simți sufocat, ca şi cum ai fi complet

pierdut în inima pădurii. Însă atenția ne este menținută de faptul că arborii pădurii, miile de momente indivizibile care constituie povestea, sunt construiți din detalii umane obișnuite – de cele mai multe ori vizuale. Ceea ce ne menține atenți este modul în care acestea le apar personajelor – cu alte cuvinte, felul în care dezvăluie gândurile, emoțiile și caracterul personajelor.

Când privim o pictură de mari dimensiuni, simțim emoția dată de faptul că suntem în prezența unui întreg într-o singură clipă și ne dorim să pătrundem în acea pictură. În interiorul unui roman simțim satisfacția năucitoare de a ne plasa într-un univers pe care nu-l putem vedea în întregime. Pentru a vedea totul, trebuie să transformăm încontinuu momente distincte ale romanului în imagini mentale. Tocmai acest proces de transformare preface lectura unui roman în ceva mult mai cooperant și mai personal decât contemplarea unui tablou.

Împreună cu prietenul meu Andreas Huyssen, predau un seminar la Universitatea Columbia. Scopul acestui curs este explorarea relației dintre textele literare și pictură și discutarea, cu exemple, a modului în care cuvintele ne mobilizează imaginația vizuală. Discuțiile ating inevitabil ceea ce vechii greci numeau *ekphrasis*. Semnificația primă și restrânsă a acestui termen este de descriere a artelor vizuale (cum sunt pictura și sculptura) prin intermediul poeziei pentru cei care nu au acces la acestea. Picturile și sculpturile din respectivele poeme pot fi reale sau imaginare, asemenea detaliilor dintr-un roman. Cam asta e tot ce se

poate spune despre înțelesul cuvântului. Cel mai cunoscut exemplu de *ekphrasis* din literatura clasică este descrierea scutului lui Ahile din cântul al XVIII-lea al *Iliadei*. Homer face o descriere extraordinară a imaginilor încrustate pe scut de zeul Hefaistos – stele, soarele, cetăți și oameni –, astfel că ea devine portretul unui întreg univers creat din cuvinte, un text literar mult mai important decât scutul în sine. Inspirat de descrierea făcută de Homer, W.H. Auden a scris un poem intitulat *Scutul lui Ahile*, reconstruind *ekphrasis*-ul din perspectiva războaielor secolului XX.

Am inclus multe astfel de descrieri în cărțile mele, deși nu pentru a emite judecăți asupra unei epoci (cum a făcut Auden) – adică pentru a o privi de la distanță –, ci, dimpotrivă, pentru a pătrunde într-un cadru prin intermediul scrisului și pentru a deveni o parte din perioada în care a fost creat acel cadru. Asta s-a întâmplat în mod special în romanul *Mă numesc Roșu*, unde nu doar personajele, ci și culorile și obiectele au glas și vorbesc, astfel că am simțit cum pătrund într-o lume diferită, o lume pe care doream s-o descriu și s-o reconstruiesc prin pictură. Pentru oamenii care trăiesc în prezent trecutul este format din clădiri vechi, texte vechi și tablouri vechi. Pornind nu doar de la texte, ci și de la pictură, și crezând în faptul că trecutul poate fi imaginat cu suficientă forță într-un roman, am descris în detaliu picturile din cărțile și arhivele sfârșitului de secol XVI de la palatul Topkapî din Istanbul – majoritatea create în locurile care azi se numesc Iran și Afganistan – și am purces la crearea unui univers prin identificarea cu eroii,

obiectele ori chiar demonii portretizați în acele imagini miniaturale.

Această strădanie a mea m-a determinat să cred că ar trebui să existe o interpretare mult mai largă a termenului *ekphrasis*. Indiferent dacă utilizăm varianta clasică *„ekphrasis"* ori expresia „descriere verbală", problema se reduce la modalitatea în care pot fi redate prin cuvinte splendorile lumii vizuale reale ori imaginare pentru cei ce nu le-au văzut niciodată. Să ne amintim că punctul nostru de plecare este arta de dinainte de epoca fotografiei şi dificultățile unei epoci în care fotocopiile, imprimantele şi alte forme de reproducere erau necunoscute. Pe scurt, prin *ekphrasis* se face o descriere cu ajutorul cuvintelor, în folosul celor care nu au văzut subiectul descrierii.

Un bun exemplu de astfel de text este eseul lui Goethe din 1817 despre tabloul lui Leonardo da Vinci *Cina cea de taină*. Goethe îşi începe eseul într-o manieră similară unui articol din revista unei companii aeriene, prezentându-l mai întâi pe Leonardo da Vinci cititorului german, apoi continuând cu informația că tabloul este unul renumit şi că el însuşi îl văzuse „cu câțiva ani în urmă" la Milano. Îi cere cititorului să consulte o gravură a picturii respective, pentru a putea înțelege mai bine comentariile lui, însă tonul textului său reflectă plăcerea, entuziasmul şi dificultatea implicate în redarea experienței contemplării unui obiect minunat pentru cei ce nu l-au văzut niciodată. Goethe a fost interesat de pictură şi arhitectură. De asemenea, a scris o carte ambițioasă şi absurdă despre

culori[1]. Faptul că talentul său literar era mai degrabă verbal decât vizual reprezintă o contradicție ironică, deseori întâlnită în literatură – dar aici mă voi concentra asupra unor lucruri diferite.

Impulsul creativ de a scrie romane este motivat de un entuziasm şi o voință de a exprima vizualul prin cuvinte. În spatele fiecărui roman există, bineînțeles, motivații personale, politice şi etice, dar acestea pot fi exprimate şi prin intermediul memoriilor, interviurilor, poeziei sau jurnalismului.

Când eram copil, în Istanbulul anilor 1960, înainte ca în Turcia să existe televiziune, eu şi fratele meu obişnuiam să ascultăm meciurile de fotbal transmise în direct la radio. Comentatorul oferea o descriere punct cu punct a jocului, transformând în cuvinte ceea ce vedea şi făcând posibilă formarea în mintea noastră a unei imagini cu lucrurile ce se petreceau pe stadion. Acesta descria cu precizie traseul unui jucător pe teren, rafinamentul unei pase sau traiectoria pe care o lua mingea în drumul către poarta aşezată spre coasta Bosforului. Pentru că îl ascultam cu regularitate pe acel comentator şi ne obişnuiserăm cu vocea, stilul şi turnura frazelor lui – la fel ca atunci când citeam un romancier preferat –, începuserăm să ne pricepem să îi transformăm cuvintele în imagini mentale şi ne simțeam ca şi cum am fi privit meciul pe viu. Am devenit nişte fani pătimaşi ai postului de radio, dezvoltând o relație personală intensă cu vocea şi

---

1. *Despre teoria culorilor*, lucrare apărută în limba germană în anul 1810.

limbajul comentatorului, astfel încât ascultarea transmisiunii în direct ne oferea aproape aceeaşi satisfacţie ca şi participarea la meci chiar pe stadion. Plăcerea produsă de scrierea şi citirea unui roman este similară cu plăcerea obţinută din acest tip de ascultare. Ne obişnuim cu ea, o dorim şi ne încântă relaţia noastră strânsă cu naratorul. Simţim bucuria de a vedea şi de a-i face şi pe alţii să vadă prin intermediul cuvintelor.

Aş vrea să menţionez bine-cunoscutul – dar în mare măsură uitatul – exemplu al „corelativului obiectiv", definit de T.S. Eliot în eseul *Hamlet*. (În directă legătură cu prima mea prelegere, menţionez că Eliot afirmă la începutul eseului că psihologia – ce înseamnă aici caracterul – eroului dintr-o scriere dramatică este mai puţin importantă decât efectul scrierii ca întreg.) Prin „corelativ obiectiv" Eliot înţelege „o serie de obiecte, o situaţie, o înşiruire de evenimente" care vor corespunde obiectiv unei anumite emoţii – vor fi „formula", evocarea automată a acelei emoţii – pe care artistul caută să o exprime într-un poem, tablou, roman sau altă formă de artă[1]. Am putea spune că în roman corelativul obiectiv e reprezentat de imaginea momentului, creată prin cuvinte şi văzută prin ochii protagonistului. Eliot împrumutase termenul de „corelativ obiectiv" de la pictorul peisagist romantic american Washington Allston (1779-1843). Allston era, de asemenea, poet şi prieten cu Coleridge. La treizeci de

---

1. T.S. Eliot, *Eseuri*, traducere de Petru Creţia, Editura Univers, Bucureşti, 1974, p. 175.

ani după Allston, un grup de poeți și pictori francezi, care îi includea pe Gérard de Nerval, Charles Baudelaire și Théophile Gautier, vor declara că peisajul interior, spiritual, reprezintă elementul cel mai important al poeziei, iar componenta esențială a picturii peisagistice este emoția. Coincidența face că doi dintre aceşti scriitori, Nerval și Gautier, au vizitat Istanbulul și au scris despre oraș și peisajele acestuia.

Tolstoi nu ne descrie sentimentele Annei din timpul călătoriei cu trenul de St. Petersburg. În schimb, pictează imagini care să ne ajute să simțim emoțiile femeii: zăpada văzută prin geamul din stânga ei, mișcarea din compartiment, temperatura scăzută de afară etc. Tolstoi descrie felul cum Anna scoate romanul din poşeta ei roșie și cum își pune o pernă pe genunchi cu mâinile ei mici. Apoi continuă cu descrierea oamenilor din compartiment. Iar acest lucru se întâmplă exact în momentul în care cititorul înțelege că Anna nu se poate concentra asupra lecturii, ci înalță capul și se uită la persoanele din jur – iar prin transformarea mentală a cuvintelor lui Tolstoi în imaginile văzute de Anna ajungem să simțim emoțiile tinerei femei. Dacă am fi citit o formă mai veche de narațiune literară, cum ar fi epopeea sau genul acela de roman prost care prezintă întâmplările și imaginile din perspectiva cititorului și nu din cea a personajului, atunci am fi iertați în cazul în care am crede că Anna este absorbită de lectura romanului, dar că naratorul a lăsat-o pentru moment deoparte și descrie compartimentul pentru a adăuga puțină culoare scenică. În

eseul *Narațiune sau descriere?* criticul maghiar György Lukács face o distincție clară între aceste două tipuri de romancieri. În *Anna Karenina* urmărim acțiunea – ca pe o cursă de cai – prin ochii protagonistei, identificându-ne profund cu emoțiile acesteia. Pe de altă parte în romanul *Nana* al lui Zola, atunci când este descrisă o cursă de cai, cititorul are o perspectivă exterioară. Descrierea enciclopedică reprezintă, conform spuselor lui Lukács, „simplu material de umplutură, rareori un element integral al acțiunii". Indiferent care este intenția unui scriitor, caracteristicile pe care eu le numesc „peisajul" romanului – obiectele, cuvintele, dialogurile şi orice este vizibil – trebuie să fie părți integrante sau extensii ale emoțiilor protagonistului. Acest lucru este posibil prin intermediul centrului secret al romanului, pe care l-am pomenit mai devreme.

Am ajuns acum la ceea ce Eliot numeşte „o serie de obiecte". Peisajul despre care vorbesc în aceste prelegeri este acela al oraşelor, străzilor, magazinelor, vitrinelor, al diferitelor încăperi, al interioarelor, al pieselor de mobilier şi al obiectelor cotidiene, şi nu tipul de peisaj descris de Stendhal în primele pagini ale romanului *Roşu şi negru* – un orăşel cu locuitorii săi, văzut din perspectiva cititorului:

„Orăşelul Verrières poate fi considerat unul dintre cele mai frumoase din Franche-Comté. Casele lui albe, cu acoperişuri ţuguiate, din ţiglă roşie, urcă panta unei coline unde până şi pe cea mai mică denivelare creşte câte un pâlc sănătos de castani. La câteva sute

de picioare sub fortificațiile ridicate cândva de spanioli şi ajunse ruină în zilele noastre curge râul Doubs."[1]

Este imposibil să nu observăm o conexiune între marile progrese făcute de arta romanului la mijlocul secolului al XIX-lea – când devenise forma literară dominantă în Europa – şi creşterea exponențială bruscă a bogăției din aceeaşi perioadă în Europa, ce a provocat apariția unui potop de bunuri materiale în oraşe şi case, o varietate de obiecte nemaiîntâlnite în lumea occidentală. Bogăția masivă generată de Revoluția Industrială a înconjurat oamenii (în special pe cei din societatea urbană) cu tot soiul de noi aparate, bunuri de consum, obiecte de artă, îmbrăcăminte, textile, tablouri, podoabe ieftine şi bric-à-brac-uri. Ziarele în care erau descrise aceste obiecte, viețile şi gusturile schimbătoare ale claselor sociale care le foloseau, nenumăratele reclame şi diversele indicatoare şi afişe din peisajul urban au devenit o parte semnificativă şi plină de culoare a culturii occidentale. Toată această abundență vizuală, tot acest exces de obiecte şi această activitate urbană agitată au alungat de aici modurile de viață mai simple, care păruseră atât de bune şi corecte în alte vremuri. Oamenii simțeau că pierduseră imaginea de ansamblu în învălmăşeala detaliilor şi bănuiau că rostul lucrurilor se află ascuns undeva în umbră. Adaptându-se noului mod de viață, orăşeanul modern descoperă o parte din acel sens în amalgamul

---

1. Stendhal, *Roşu şi negru*, traducere şi note de Doru Mareş, Editura Adevărul, Bucureşti, 2009, pag. 7.

de obiecte acumulate. Locul individului în societate şi într-un roman era determinat parțial de casa pe care o deținea, de avere, îmbrăcăminte, camere, mobilier şi bric-à-brac-urile colecționate. În romanul său poetic şi destul de vizual *Sylvie*, publicat în 1853, Nerval afirmă că în acea perioadă majoritatea oamenilor colecționau lucruri ciudate, cu care îşi decorau apartamentele plasate în clădiri demodate.

Balzac a fost primul scriitor care a inclus apetitul acesta social şi personal pentru obiecte şi bric-à-brac-uri în peisajul romanelor sale. Atât *Roşu şi negru* al lui Stendhal, cât şi *Moş Goriot* al lui Balzac, scris cam în aceeaşi perioadă, încep printr-o descriere exterioară (adică din perspectiva cititorului) a cadrului în care se va desfăşura acțiunea. La Stendhal locul în care pătrundem treptat este un orăşel pitoresc, situat în culcuşul unei văi, dar la Balzac peisajul este unul total diferit: acesta descrie amănunțit o pensiune, începând cu portița ce dă spre o alee şi cu grădina. În interior se găseau „scaune acoperite cu stofă de păr de cal", „o masă rotundă, cu o tăblie de marmură Sainte-Anne, împodobită cu obişnuitul serviciu de ceai" („model atât de des întâlnit astăzi pretutindeni", adaugă disprețuitor autorul, subliniindu-şi mai bine ideea), „vaze pline cu flori artificiale, vechi şi decolorate, care țin de urât unei pendule de marmură albăstrie, de o rară urâțenie", „miros de odaie închisă", „vase nespălate", „polițe slinoase, înțesate de carafe ciobite şi cu luciul şters de vreme", „un barometru", „gravuri de o sluțenie care-ți taie pofta de mâncare, toate în ramă de lemn negru lustruit şi cu dungi

aurite; o pendulă încadrată în solzi de aramă; o sobă verde, lămpi Argand pline de colb şi îmbâcsite de ulei, o masă lungă acoperită cu o muşama atât de soioasă, încât un client poznaş din afară s-ar fi putut iscăli pe ea, întrebuinţând degetul în loc de plaivaz; scaune schiloade, mici crâmpeie din acele rogojini de papură ferfeniţită, care se deşiră necontenit, dar niciodată nu se destramă cu totul, şi nişte sobiţe prăpădite, coşcovite pe dinăuntru, cu uşile stricate şi cu mânerele de lemn arse tăciune". Citim aceste detalii care nu descriu doar obiectele din casa protagonistului, ci constituie o extensie a caracterului doamnei Vauquer, care administrează pensiunea („întreaga ei făptură te lămureşte asupra pensiunii, după cum pensiunea te lămureşte asupra persoanei sale").[1]

Pentru Balzac descrierea obiectelor şi a interioarelor era un mod de a-i permite cititorului să deducă starea socială şi caracterul personajelor, la fel cum un detectiv urmează indiciile care-l duc la descoperirea infractorului. În romanul *Educaţia sentimentală*, pe care Flaubert (un romancier mult mai subtil) îl publică la treizeci şi cinci de ani după *Moş Goriot*, protagoniştii sunt prezentaţi unii altora şi se analizează între ei prin metodele specifice lui Balzac: observându-şi bunurile, îmbrăcămintea şi bric-à-brac-urile care le împodobesc camerele: „Şi domnişoara Vatnaz [...] îşi

1. Fragmentele sunt preluate din Honoré de Balzac, *Moş Goriot*, traducere de Cezar Petrescu, Editura Mondero, Bucureşti, 1997, pp. 10-12. Orhan Pamuk foloseşte traducerea în engleză, cu titlul *Old Goriot*, a lui Marion Ayton Crawford.

scoase mănuşile şi cercetă mobilele şi bibelourile din cameră. [...] Îl felicită [pe Frederic] pentru bunul lui gust. [...] Avea în jurul încheieturii mâinilor un volănaş de dantelă şi, pe corsajul rochiei verzi, pasmanterii ca un husar. Pălăria ei de tul negru, cu boruri coborâte, îi ascundea puţin fruntea"[1].

Când aveam vreo douăzeci şi ceva de ani şi devoram lacom romanele occidentale, întâlneam adesea descrieri de obiecte şi îmbrăcăminte care depăşeau capacitatea mea limitată de înţelegere – şi de fiecare dată când nu reuşeam să le transform în imagini mentale, consultam dicţionare şi enciclopedii. Dar uneori nici măcar acestea nu mă ajutau să vizualizez obiectele. Atunci încercam să le percep ca pe o extensie a unei stări de spirit, relaxându-mă atunci când reuşeam acest lucru.

Să privim acum la romanul francez modern. Lucrurile materiale care la Balzac dezvăluie statutul social al personajului la Flaubert indică unele calităţi mult mai subtile, cum ar fi gustul personal sau caracterul. La Zola pot semnala manifestarea obiectivităţii autorului. Zola este genul de scriitor care gândeşte: „A, Anna citeşte! Cât timp face acest lucru, hai să vă descriu puţin compartimentul". Aceleaşi lucruri materiale (deşi probabil că nu mai sunt aceleaşi) pot deveni la Proust un stimul pentru evocarea amintirilor

---

1. Flaubert, *Educaţia sentimentală. Trei povestiri. Ispitirea Sfîntului Anton*, traduceri de Lucia Demetrius, Anda Boldur, Mihai Murgu, Editura Univers, Bucureşti, 1982, pp. 214-215. Orhan Pamuk foloseşte fragmentul din traducerea în engleză a lui Adrianne Tooke.

din trecut; la Sartre, un simptom al dezgustului existențial; la Robbe-Grillet, entități misterioase și zburdalnice, independente de ființa umană. Pentru Georges Perec obiectele reprezintă o marfă plictisitoare, a cărei poezie poate fi percepută doar dacă obiectele sunt analizate după marcă și aranjate în șiruri și liste. Toate aceste perspective sunt convingătoare – în funcție de context. Totuși ideea cea mai importantă este aceea că obiectele sunt părți esențiale ale nenumăratelor momente distincte din interiorul unui roman și simboluri ale acestora.

Mintea noastră îndeplinește simultan mai multe sarcini atunci când citim un roman. Pe de o parte privim lumea din perspectiva personajelor, identificându-ne cu sentimentele acestora. Pe de altă parte adunăm în minte obiectele în jurul fiecăruia dintre personaje, făcând legătura între emoțiile acestora și detaliile peisajului descris. Scrierea unui roman implică combinarea sentimentelor și ideilor fiecărui personaj cu obiectele care-l înconjoară, iar apoi îmbinarea lor, printr-o singură mișcare abilă, într-o frază. Nu separăm, asemenea cititorului naiv, întâmplările de obiecte și acțiunea de descrieri. Le percepem ca pe un întreg. Abordarea textuală a cititorului care exclamă „Trec peste descrieri!" este, bineînțeles, naivă, însă scriitorul care izolează întâmplările de descrieri stimulează de fapt o asemenea reacție naivă. Odată ce am început să citim un roman, cufundându-ne în lumea sa, nu observăm un anumit tip de peisaj, ci, dimpotrivă, încercăm instinctiv să ne determinăm poziția în pădurea vastă de momente și detalii. Însă când

întâlnim copacii individuali – adică momentele şi frazele distincte care construiesc romanul –, vrem să vedem nu doar întâmplările, cursul evenimentelor sau acțiunea, ci şi corelativul vizual al respectivului moment. Romanul ne apare astfel ca o lume reală, convingătoare, tridimensională. Apoi, în loc să percepem o separare între întâmplări şi obiecte, între acțiune şi peisaj, simțim o armonie atotcuprinzătoare, la fel ca în viață. Atunci când scriu un roman, simt întotdeauna nevoia să vizualizez povestea bucată cu bucată, selectând sau construind cadrul *potrivit*.

Să luăm un exemplu din Henry James. În prefața romanului său *Potirul de aur*, autorul explică felul în care a hotărât care personaj secundar va reflecta perspectiva narațiunii sale (aceasta a fost întotdeauna cea mai importantă problemă tehnică la James). Foloseşte expresia „să-mi văd povestea", după care descrie naratorul ca fiind un „pictor", deoarece acesta păstrează distanța față de acțiune, neimplicându-se în dilemele morale ale acesteia. Henry James a fost un scriitor care credea că a fi romancier înseamnă a picta cu ajutorul cuvintelor. În prefețele şi eseurile sale critice foloseşte în mod repetat termeni ca „panoramă", „imagine" şi „pictor", cu sens literal ori metaforic.

Să ne amintim comentariul lui Proust *„Mon volume est un tableau"* („Cartea mea este un tablou" sau „Romanul meu este o pictură"), ce trimite la bine-cunoscuta sa operă căreia i-a dedicat întreaga viață. Către finalul romanului *În căutarea timpului pierdut* unul dintre personaje, un scriitor cunoscut pe nume Bergotte, zace bolnav şi citeşte din întâmplare ce scrie un critic

despre un colț de zid galben din tabloul *Vedere din Delft* al lui Vermeer. Acesta spune că detaliul este atât de bine pictat, încât poate fi comparat cu o capodoperă clasică chinezească. Bergotte se ridică din pat și se duce la muzeu, pentru a privi încă o dată tabloul lui Vermeer, pe care este convins că-l cunoaște foarte bine. La vederea remarcabilului colț de zid galben, rostește cu tristețe ultimele-i cuvinte: „Așa ar fi trebuit să scriu, își spunea el. Ultimele mele cărți sunt prea seci, ar fi trebuit să pun mai multe straturi de culoare, să fac fraza prețioasă prin ea însăși, ca acest colț de zid galben"[1]. Asemenea multor romancieri francezi cărora le plăcea să introducă pasaje descriptive în operele lor, Proust era extrem de interesat de pictură. În citatul dat Proust exprimă, prin intermediul personajului-scriitor Bergotte, o perspectivă care reflectă îndeaproape propriile-i sentimente. Dar să întrebăm mai întâi, zâmbind: „Domnule Proust, dumneavoastră sunteți Bergotte?"

Nu-mi este greu să înțeleg de ce marii romancieri pe care-i admir depuneau eforturi să devină asemenea unor pictori, de ce erau invidioși pe arta picturii ori de ce regretau că nu erau capabili să scrie „asemenea unui pictor". Căci a scrie un roman înseamnă a imagina o lume – una care există ca imagine înainte să ia forma cuvintelor. Doar ulterior autorul redă în

---

1. Fragmentul este preluat din Marcel Proust, *Captiva* (*În căutarea timpului pierdut*, IX), vol. 1, traducere de Eugenia și Radu Cioculescu, Editura Minerva, București, 1971, pp. 285-286. Orhan Pamuk folosește traducerea în engleză a lui C.K. Scott-Moncrieff și Stephen Hudson.

cuvinte imaginea plăsmuită de el, împărtăşind astfel cu cititorul acest produs al imaginației. Şi pentru că romancierul nu poate păşi în spate, precum pictorul la Horațiu, ca să-şi studieze confortabil opera de la distanță (căci asta ar presupune recitirea integrală a romanului), el e mult mai familiarizat decât un pictor cu detaliile individuale – mai degrabă cu copacii decât cu pădurea –, cu momentele distincte reprezentate de obiecte. Pictura este o formă de *mimesis*: ne oferă o reprezentare a realității. Când privim un tablou, percepem nu doar lumea căreia îi aparține, ci şi ceea ce Heidegger a simțit uitându-se la capodopera lui Van Gogh, *Ghete țărăneşti*: reitatea tabloului, starea lui de obiect. Asta deoarece pictura ne-a adus față în față cu o reprezentare a lumii şi cu obiectele din interiorul ei. Într-un roman însă putem întâlni această lume şi obiectele ei doar prin transformarea descrierilor autorului în imagini mentale. Biblia spune „La început a fost Cuvântul". Arta romanului ar putea afirma: „La început pare să fie imaginea, însă ea trebuie spusă în cuvinte". Şi, în mod paradoxal, întreaga istorie a picturii – mai ales cea a picturii premoderne, în cea mai mare parte ilustrativă – spune: „La început a fost cuvântul, însă acesta trebuie spus prin imagini".

Forța şi caracterul nemediat al imaginilor, opuse cuvintelor, explică sentimentul de inferioritate şi invidia ascunsă pe care romancierii – care înțeleg intuitiv situația – le simt față de pictori. Dar romancierul nu este doar un ins care îşi doreşte să devină pictor. Mai degrabă el caută să dobândească abilitatea de a picta prin cuvinte şi descrieri. Romancierul simte două

obligații paralele: prima este aceea de a identifica și vedea lumea prin ochii personajelor, iar a doua este aceea de a descrie lucrurile prin cuvinte. Henry James și-a numit naratorul romanului *Potirul de aur* „pictor" datorită distanței pe care acesta o păstrează față de acțiune, însă pentru un romancier lucrurile stau exact invers. Romancierul poate descrie lucrurile în maniera unui pictor, întrucât este interesat de ele la fel de mult ca de personaje și pentru că nu se află în afara lumii romanului, ci e cufundat cu totul în ea. Acea *image juste* pe care trebuie s-o găsească romancierul, înainte de *le mot juste* flaubertian, poate fi descoperită doar atunci când scriitorul se cufundă complet în peisajul, evenimentele și lumea romanului. Este, de asemenea, și unica modalitate prin care acesta își poate arăta compasiunea față de personajele despre care scrie. Astfel, putem conchide că descrierile dintr-un roman sunt (sau ar trebui să fie) rezultatul și expresia compasiunii simțite față de personaje.

Deoarece o parte din identitatea mea își are rădăcinile într-o cultură islamică, ce nu se înțelege prea bine cu arta reprezentării figurative, voi relata unul sau două exemple din viața mea. În Istanbulul copilăriei mele, în ciuda încurajărilor statului secular, nu existau lucrări de artă care să permită o contemplare și o analiză îndelungi. Pe de altă parte sălile de cinema se umpleau până la refuz cu oameni care savurau orice tip de film rulat. Dar în filme, la fel ca în cazul narațiunilor literare și al epopeilor premoderne, de cele mai multe ori lumea ficțională este văzută nu din perspectiva personajelor, ci din exterior,

de la distanță. Bineînțeles că multe dintre aceste filme proveneau din Occident, din lumea creştină – însă în străfundurile mele cred că în spatele lipsei de compasiune pentru personajele locale ori străine din romane sau filme se ascundea lipsa de interes față de arta picturii. Totuşi nu pricepeam întru totul. Poate ne temeam că, văzând obiecte şi oameni prin ochii altora, ne vom tăia legăturile cu credințele comunității căreia îi aparțineam. Lectura romanelor a reprezentat pentru mine tranziția de la lumea tradițională la cea modernă. În acelaşi timp însă mi-am tăiat legăturile cu o comunitate din care ar fi trebuit să fac parte. M-am ales în schimb cu singurătatea.

În aceeaşi perioadă a vieții mele, pe la douăzeci şi trei de ani, am renunțat la visul de a deveni pictor, pe care îl nutream de când aveam şapte ani, şi am început să scriu romane. Era o decizie legată de propria mea fericire. Copil fiind, mă bucuram enorm când pictam. Brusc însă, fără vreun motiv anume, acea plăcere mi-a dispărut. În cei treizeci şi cinci de ani în care am scris romane, am continuat să cred că avusesem un talent mult mai mare şi mai natural pentru pictură. Dar, dintr-un motiv necunoscut, voiam să pictez cu cuvinte. Pictura mă făcea întotdeauna să mă simt copilăros şi naiv, pe când scrierea unui roman mă face să mă simt matur şi sentimental. Este ca şi cum aş fi scris romane doar cu ajutorul intelectului şi aş fi pictat exclusiv grație talentului. Când trasam o linie sau aplicam culoare, priveam rezultatul mâinilor mele aproape cu uimire. Abia mult mai târziu înțelegeam cu adevărat ce se întâmplă acolo. Iar acum,

când scriu, ori de câte ori mă simt copleşit de încântare, abia după un timp reuşesc să-mi dau seama unde mă aflu cu exactitate printre nenumăratele „terminații nervoase" nabokoviene, printre momentele ireductibile aristoteliene.

De la Victor Hugo şi până la August Strindberg, mulți romancieri au fost pasionați de pictură. Strindberg, căruia îi plăcea să picteze peisaje romantice sumbre şi agitate, afirmă în romanul său autobiografic *Fiu de slujnică* faptul că pictura îl făcea „extrem de fericit – ca şi cum tocmai ar fi consumat haşiş". A trăit pentru prima dată această bucurie de a picta la doar douăzeci şi trei de ani, adică exact la vârsta la care eu am renunțat. Atât scrierea unui roman, cât şi pictura trebuie să aibă ca ultim scop atingerea unei stări de fericire imensă.

5. Muzee şi romane

De multă vreme încerc să întemeiez un muzeu în Istanbul. Acum zece ani am cumpărat o clădire părăsită în Çukurcuma, un cartier aflat aproape de atelierul unde scriu, iar cu ajutorul unor prieteni arhitecți, am transformat treptat clădirea, ridicată în 1897, într-un spațiu muzeal modern, care îmi reflectă gusturile. În aceeaşi perioadă scriam un roman şi, în plus, umblam după tot felul de obiecte în magazinele de vechituri, în talciocuri sau în casele unor cunoştințe cărora le plăcea să adune diverse lucruri. Căutam obiecte care să fi putut aparține familiei fictive care îmi închipuiam că trăise în acea casă veche între 1975 şi 1984 şi care era, de altfel, subiectul romanului meu. Atelierul mi s-a umplut treptat cu flacoane vechi de medicamente, pungi de nasturi, bilete la Loteria Națională, cărți de joc, îmbrăcăminte şi ustensile de bucătărie.

Cum intenționam să le folosesc în romanul meu, îmi imaginam situații, momente şi scene potrivite pentru aceste obiecte, dintre care multe (cum ar fi o răzătoare de gutui) fuseseră cumpărate doar dintr-un impuls. Odată, scotocind printr-un magazin de vechituri, am găsit o rochie dintr-un material strălucitor, cu trandafiri portocalii şi frunze verzi, şi am decis că

era rochia perfectă pentru Füsun, eroina romanului meu. Cu rochia aşezată în faţa mea, am început să redau detaliile unei scene în care Füsun învaţă să conducă, îmbrăcată exact în acea rochie. Cu o altă ocazie, într-un anticariat din Istanbul, am remarcat o fotografie alb-negru din 1930. Mi-am imaginat că întruchipează o scenă din viaţa timpurie a unuia dintre personajele mele şi am hotărât să trec firul poveştii printre obiectele desprinse de imagine, introducând chiar descrieri ale fotografiei în sine. Mai mult: după cum am procedat în multe dintre romanele mele, am plănuit să atribui personajelor multe dintre propriile mele însuşiri ori din cele specifice mamei mele, tatălui meu sau altor rude – astfel că alegeam diferite obiecte îndrăgite şi pline de amintiri care aparţineau familiei mele şi le puneam dinaintea mea. Le descriam în detaliu, făcându-le să devină parte din poveste.

În acest mod mi-am scris romanul *Muzeul inocenţei*: găsind, cercetând şi descriind obiecte care mă inspirau. Ori, uneori, făceau exact invers: cutreieram magazinele, căutând obiecte necesare romanului, sau le comandam la anumiţi meşteşugari. În 2008, când mi-am terminat romanul, atât atelierul, cât şi locuinţa îmi erau ticsite cu tot felul de lucruri. Şi atunci am hotărât să creez versiunea reală a Muzeului Inocenţei descris în roman. Însă nu acest muzeu este subiectul meu acum. Şi nici ideea de a construi un roman adunând obiecte menţionate în poveste sau folosind ca puncte de plecare amintirile legate de ele. Aş dori să mă concentrez asupra motivelor care ar putea sta la baza asocierii unor obiecte reale – tablouri, fotografii,

articole de îmbrăcăminte – cu un roman. Prima mea observație are în vedere invidia parțial tăinuită și, probabil, inconștientă a romancierilor față de pictori, pe care am menționat-o anterior, când am vorbit despre imagini și obiecte. Prin contrast cu ceea ce Heidegger numea „reitatea" unei opere de artă, eu o să vorbesc despre senzația de insuficiență simțită de cititorul unui roman – o senzație stârnită de faptul că romanele au nevoie de participarea voluntară a imaginației cititorului.

Să încercăm să descriem acea insuficiență pe care o simțim când citim un roman, când gândim prin intermediul acestuia. Pe măsură ce înaintăm în poveste și ne rătăcim cu plăcere în pădurea de detalii și întâmplări, lumea în care ne adâncim devine mai plină de substanță decât viața reală. Unul dintre motive este legătura ce există între centrul secret al romanului și aspectele fundamentale ale vieții – o relație care le dă romanelor puterea de a oferi o senzație de autenticitate mai intensă decât viața însăși. Un alt motiv ar fi acela că romanele se construiesc cu senzații umane obișnuite, universale. Iar un al treilea motiv este acela că în romane – lucru valabil, în general, și pentru romanele de gen, cum ar fi romanul polițist, cel sentimental, cel științifico-fantastic sau cel erotic – descoperim senzații și experiențe care lipsesc din viața noastră personală.

Indiferent de motiv, sunetele, mirosurile și imaginile lumii întâlnite într-un roman trezesc o senzație de autenticitate pe care nu o putem găsi în viața reală. Dar, pe de altă parte, romanele nu ne oferă nimic

concret – nici un obiect pe care să-l atingem, nici un miros, nici un sunet, nici o aromă. Atunci când citim un roman bun, o parte din noi crede că ne-am cufundat în realitate – desigur, într-un punct profund al *acelei* realități – şi că viața este exact la fel cu experiența descrisă aici. Între timp simțurile noastre ne spun totuşi că de fapt toate acestea nu se întâmplă în realitate. Tocmai această situație paradoxală este cea care ne creează senzația de insatisfacție.

Cu cât romanul pe care-l citim este mai puternic şi mai convingător, cu atât mai pronunțată este senzația de insuficiență. Cu cât acea parte naivă din noi a crezut mai puternic şi a fost mai captivată de roman, cu atât mai mare este dezamăgirea când trebuie să recunoaştem că lumea înfățişată în el este pur imaginară. Pentru a compensa această frustrare, cititorul îşi doreşte să valideze lumea ficțională prin propriile-i simțuri, deşi ştie prea bine că o mare parte din ceea ce citeşte îşi are originea în imaginația scriitorului. Este exact ca acel prieten al meu, un profesor foarte bun de teoria literaturii, care *totuşi* uitase că eu nu sunt eroul cărții mele, Kemal.

Când am vizitat pentru prima dată Parisul, la vârsta de treizeci de ani, m-am grăbit să ajung în locurile evocate de cele mai importante romane franceze pe care le citisem. Am mers, asemenea eroului lui Balzac, Rastignac, să admir oraşul de pe culmile cimitirului Père Lachaise şi am fost surprins să descopăr cât de banal arăta totul. Totuşi în primul meu roman, *Cevdet Bei şi fiii*, am creat un erou care-l preia în mod explicit pe Rastignac ca model. În secolul XX

cele mai importante oraşe europene care serveau ca scenă pentru arta romanescă au devenit neîncăpătoare pentru scriitorii aspiranţi din afara spaţiului occidental, care cunoscuseră lumea prin intermediul romanului şi voiau să creadă că tot ceea ce aflaseră în el era ceva mai mult decât un produs al imaginaţiei. Se ştie prea bine că există iubitori de roman care fac turul Spaniei cu un exemplar din *Don Quijote* în mâini. Desigur, ironia face că eroul lui Cervantes este el însuşi încurcat, căci confundă literatura cavalerească cu realitatea. Un exemplu extraordinar al unei minţi intelectuale prinse între ficţiune şi realitate este Vladimir Nabokov, care a afirmat cândva că toate romanele sunt basme, dar care în acelaşi timp a încercat să realizeze o ediţie adnotată a romanului *Anna Karenina*, în care să dezvăluie „realitatea" din spatele romanului. Deşi nu a apucat să îşi finalizeze proiectul, a făcut studii şi a schiţat planul vagonului cu care călătorise Anna de la Moscova la St. Petersburg. A notat în detaliu simplitatea compartimentului rezervat femeilor, locurile destinate pasagerilor săraci, poziţia sobei de încălzit, aspectul geamurilor şi distanţa în mile dintre Moscova şi St. Petersburg, adică toate informaţiile pe care Tolstoi le trecuse cu vederea. Nu consider că astfel de detalii contribuie prea mult la înţelegerea romanului sau a Annei, dar sunt plăcute la lectură. Ne fac să credem că povestea Annei este reală şi, preţ de o clipă, să uităm acele senzaţii de dezamăgire şi insuficienţă.

Eforturile noastre de cititori includ un element important, acela al vanităţii, la care mă voi referi acum. Am spus deja că atunci când citim un roman,

nu întâlnim nimic concret, aşa cum se întâmplă când privim un tablou, şi că noi suntem aceia care pot da viaţă acelei lumi a romanului prin transformarea cuvintelor în imagini mentale şi prin folosirea imaginaţiei. Fiecare cititor îşi aminteşte un anumit roman în felul său unic, prin propriile-i imagini mentale. Bineînţeles că, atunci când e vorba de folosirea imaginaţiei, unii cititori sunt mai leneşi, iar alţii foarte zeloşi. Un scriitor care se adresează imaginaţiei leneşe va reda explicit sentimentele şi gândurile pe care cititorii trebuie să le perceapă odată cu formarea unei anumite imagini mentale. În schimb romancierul care crede în forţa imaginativă a cititorului doar descrie şi defineşte pur şi simplu, prin cuvinte, imaginile care alcătuiesc momentele romanului, lăsând sentimentele şi gândurile la voia cititorului. Uneori – de fapt deseori – nu reuşim să ne formăm nici o imagine sau nici un sentiment corespondent şi sfârşim prin a ne spune că „nu am înţeles romanul". Şi totuşi adesea depunem eforturi pentru a ne pune în mişcare imaginaţia, ca să vizualizăm imaginile pe care autorul le sugerează sau pe care textul vrea să ni le formăm în minte. Din cauza acestui efort de înţelegere şi vizualizare, se naşte în noi o anumită posesivitate arogantă asupra romanului. Cititorul începe să creadă că romanul a fost scris special pentru el şi că poate fi înţeles numai de el.

Sentimentul de posesivitate rezultă şi din faptul că tocmai cititorul este cel care dă viaţă romanului, vizualizându-şi-l cu ochii minţii. În definitiv, romancierul are nevoie de cititori zeloşi, toleranţi şi perceptivi

pentru a desăvârşi un roman, pentru a-l face să „funcţioneze". Şi, pentru a dovedi că facem parte din această categorie de cititori, ne prefacem că uităm că romanul este un produs al imaginaţiei. Ne dorim să vizităm oraşele, străzile şi casele unde au avut loc diferitele întâmplări. În această dorinţă este inclusă şi nevoia de a înţelege şi mai bine lumea romanului şi, în egală măsură, de a vedea că totul este „exact aşa cum ne-am imaginat". Văzând *l'image juste* – creată de romancier prin *le mot juste* – în străzile, casele şi obiectele reale, nu numai că ni se atenuează senzaţia de insuficienţă creată de roman, dar ne cuprinde şi orgoliul născut din faptul că ne-am imaginat cu acurateţe detaliile cărţii.

Acest tip de orgoliu, cu variaţiile lui, reprezintă acel sentiment comun care leagă romanele de muzee ori cititorul de romane de vizitatorul unui muzeu. Subiectul nostru aici nu sunt muzeele, ci romanele. Totuşi, pentru a ilustra motivele care ne stimulează imaginaţia la lectura unui roman, voi continua cu următorul exemplu de vanitate şi cu cel al muzeelor. Nu uitaţi că, asemenea jucătorilor de şah care anticipează următoarea mutare a adversarului, romancierul ia întotdeauna în considerare imaginaţia cititorului, cu tot cu dorinţele şi motivele care o animă. Reacţia minţii cititorului reprezintă unul dintre cele mai importante repere ale romancierului.

Acest subiect complex al muzeelor şi romanelor va fi mai uşor de discutat dacă îl împărţim în trei secţiuni. Să reţinem însă că ele rămân interdependente, având ca element comun orgoliul.

a. Simțul propriei valori

La originea muzeului contemporan se află *Wunderkammern*, acele „cabinete de curiozități" ale oamenilor bogați şi puternici care, începând cu secolul al XVII-lea, îşi evidențiau bogăția prin expunerea unor obiecte: minerale, scoici, plante, colți de fildeş, animale împăiate şi tablouri din ținuturi îndepărtate şi de origini neobişnuite. În acest sens, primele muzee au fost grandioasele încăperi şi săli ale palatelor princiare şi regale europene, spații în care conducătorii îşi etalau puterea, gusturile şi rafinamentul prin intermediul obiectelor şi picturilor. Foarte puțin din acest simbolism s-a schimbat când elita conducătoare a căzut de la putere, iar palate precum Luvrul au fost transformate în muzee publice. Luvrul a ajuns să reprezinte nu bogăția regilor francezi, ci puterea, cultura şi gusturile tuturor cetățenilor Franței. Tablourile şi alte obiecte de artă rare deveneau de-acum accesibile privirii oamenilor de rând. Am putea face o uşoară analogie între dezvoltarea muzeelor şi tranziția istorică a genurilor literare: procesul prin care poemele epice şi romanele de aventuri cu regi şi cavaleri au cedat locul romanelor care tratau viața claselor de mijloc. Ceea ce vreau să subliniez de fapt nu este forța simbolică şi de reprezentare a muzeelor şi a romanului, ci calitatea lor de arhive.

Am spus deja că romanul îşi dobândeşte forța evocatoare prin descrierea experiențelor şi senzațiilor

umane de zi cu zi, prin captarea trăsăturilor esențiale ale vieții. Romanele formează, de asemenea, o sursă arhivistică bogată şi semnificativă: a sentimentelor umane obişnuite, a percepțiilor noastre legate de lucrurile simple, a gesturilor, limbajului şi atitudinilor noastre. Diferite sunete, cuvinte, expresii colocviale, mirosuri, imagini, arome, obiecte şi culori rămân în memoria oamenilor doar pentru că romancierii le observă şi le folosesc în scrierile lor. Când privim un obiect ori un tablou dintr-un muzeu, putem doar ghici, cu ajutorul catalogului aferent, felul în care lucrarea s-a încadrat în viața, istoriile şi opiniile despre lume ale oamenilor, pe când într-un roman imaginile, obiectele, conversațiile, mirosurile, poveştile, credințele şi senzațiile sunt descrise şi conservate ca parte integrantă a vieții cotidiene specifice unei anumite perioade.

Calitatea de arhivă a romanelor, capacitatea lor de conservare a obiceiurilor, atitudinilor şi modurilor de viață, este relevantă mai ales când vine vorba despre imortalizarea vorbirii obişnuite, de zi cu zi. În extraordinarul său eseu *Ton şi limbaj în romanul istoric*, Marguerite Yourcenar mărturiseşte care sunt cărțile, scriitorii şi memoriile pe care le-a citit pentru a-şi găsi vocea narativă, descriind de asemenea modalitatea prin care şi-a creat atmosfera în celebrele sale romane istorice *Memoriile lui Hadrian* şi *Abisul*. Începe prin a le aminti cititorilor faptul că, până la inventarea fonografului, în secolul al XIX-lea, vocea generațiilor anterioare era iremediabil pierdută. Cuvintele milioanelor de oameni care trăiseră de-a lungul a mii de

ani de istorie pur şi simplu dispăruseră. În acelaşi mod, înaintea marilor romancieri şi dramaturgi ai secolului al XIX-lea nu existase nici un scriitor care să reproducă conversaţiile obişnuite ale oamenilor, cu toată spontaneitatea, logica incoerentă şi complexitatea lor. Yourcenar subliniază o funcţie importantă a romanului: capacitatea acestuia de a încorpora expresii obişnuite, preluate direct din viaţa de zi cu zi şi nealterate stilistic, cum ar fi: „Dă-mi, te rog, bolul cu salată", „Cine-a lăsat uşa deschisă?" sau „Ai grijă, o să plouă".

Dacă trăsătura definitorie a romanului este modalitatea prin care acesta reliefează observaţiile cotidiene, recompunându-le apoi prin intermediul imaginaţiei, pentru a dezvălui cele mai profunde înţelesuri ale vieţii, atunci observaţiile făcute de Marguerite Yourcenar ne fac să conchidem că abia în secolul al XIX-lea arta romanului a fost adusă la forma rafinată pe care o cunoaştem azi. Este greu să-ţi imaginezi un roman fără puterea de convingere a discursului obişnuit, căci limbajul cotidian reprezintă forma naturală de transmitere a acelor momente banale şi senzaţii aleatorii pe care se bazează lumea romanului. Bineînţeles că astfel de dialoguri obişnuite nu trebuie să fie neapărat reproduse în detaliu ori plasate sistematic în pagină, câte unul la fiecare paragraf, şi nici nu trebuie să li se permită să domine peisajul romanului. Acest lucru, printre multe altele, este una dintre lecţiile importante ce pot fi învăţate de la Proust.

Aşa cum muzeele conservă obiecte, şi romanele conservă nuanţele, tonurile şi miresmele unei limbi,

exprimând în termeni colocviali gândurile obişnuite ale oamenilor şi modul aleatoriu în care mintea sare de la un subiect la altul. Romanele nu se limitează să conserve cuvinte, formule verbale şi expresii, ci reproduc şi felul în care acestea sunt utilizate în contactele umane zilnice. Când îl citim pe James Joyce, descoperim aceleaşi jocuri de cuvinte şi aceeaşi ingeniozitate lingvistică ce ne încântă la auzul unui copil ce învaţă să vorbească. După Joyce, toţi marii romancieri care au jonglat cu diverse alte forme ale monologului interior – de la Faulkner la Woolf şi de la Broch la García Márquez – au fost mai puţin convingători decât el în ceea ce priveşte modul în care funcţionează mintea umană, însă ei s-au dovedit mult mai atractivi la lectură şi mai atenţi la farmecul şi specificitatea felului în care limbajul ne influenţează viaţa.

Reproducerea fidelă a limbajului cotidian reprezintă o caracteristică definitorie a ficţiunii, astfel că se poate afirma că primul roman turcesc (identificarea „primului" roman în orice cultură este întotdeauna subiectul unor polemici înflăcărate) este *O poveste cu o trăsură* al lui Recaizade Mahmut Ekrem, publicat în 1896. Concentrându-se asupra occidentalizării, pericolelor idolatriei Occidentului şi snobismului intelectualilor filo-occidentali, acest roman reprezintă unul dintre primele exemple ale acelui tip de creaţie turco-otomană cunoscut sub numele de „roman est-occidental", un gen utilizat şi azi. (Romanul meu *Castelul alb* reprezintă o mică contribuţie la tradiţia romanului est-occidental). *O poveste cu o trăsură* are umor şi, în acelaşi timp, reuşeşte o sclipitoare descriere a

intelectualilor otomani ai sfârşitului de secol XIX, cu dorinţa acestora de a imita Vestul, ce are ca rezultat o „dezordine tragicomică" (după afirmaţiile criticului Jale Parla), uneori redată printr-un *mélange* abia inteligibil de turcă şi franceză. Aceeaşi artificialitate este descrisă şi de Tolstoi în *Război şi pace*, când reproduce stilul conversaţional al elitei ruseşti, care, deşi poartă un război cu Napoleon, vorbeşte franceza în viaţa de zi cu zi. Însă *O poveste cu o trăsură* nu are structura ambiţioasă şi profunzimea romanului *Război şi pace*. Este doar o satiră realistă. Acel centru secret al romanului – pe care îl căutăm în permanenţă şi cu interes atunci când îi citim pe Tolstoi, George Eliot sau Thomas Mann (ori, în ultimele câteva decenii, pe V.S. Naipaul, Milan Kundera, J.M. Coetzee şi Peter Handke) – nu atrage curiozitatea în cazul lui Ekrem. Prima oară când am citit acest roman ciudat şi unic, am simţit plăcerea de a pătrunde brusc în mintea unui intelectual otoman şi de a mă cufunda în limbajul cotidian al Istanbulului din anii 1890. Din păcate, asemenea descrieri pline de viaţă şi o astfel de utilizare creativă a expresiilor colocviale, una dintre cele mai mari plăceri ale lecturii unui roman, se pierd adesea la traducerea într-o altă limbă.

Faptul că, după cum spunea Yourcenar, limbajul obişnuit nu a fost imortalizat înainte de apariţia romanului ar trebui să ne atragă atenţia asupra absurdităţii – imposibilităţii – a ceea ce se cheamă „roman istoric". Atunci când vorbeşte despre „neînsemnătatea fatală" a romanelor istorice şi naivitatea cititorilor acestora, Henry James nu se referă doar la limbaj, ci şi la

dificultatea de a pătrunde în conştiinţa unui timp diferit. Când scriam romanul istoric *Mă numesc Roşu*, eram conştient de faptul că citirea cu meticulozitate a registrelor de curte otomane, a registrelor comerciale şi a arhivelor publice pentru a găsi detalii specifice vieţii cotidiene din acea perioadă nu va fi suficientă pentru a depăşi această fractură în capacitatea de înţelegere. Am hotărât să dezvălui şi să exagerez latura artificială a naraţiunii, evitând astfel să plăsmuiesc o reprezentare falsă a limbajului din Istanbulul secolului al XVI-lea, despre care nu ştim nimic. Din când în când protagoniştii ies din paginile cărţii şi se adresează direct cititorului. De asemenea, am înzestrat anumite obiecte şi tablouri cu capacitatea de a vorbi. Am inclus şi numeroase referinţe la lumea contemporană – şi de fapt viaţa cotidiană a familiei din roman se bazează pe viaţa trăită de mine alături de mama şi fratele meu.

Începând cu anii 1980, în romanele de pretutindeni şi-au făcut apariţia inovaţiile care pot fi descrise în general cu termenul de „postmoderniste", începând cu influenţele unor scriitori ca Jorge Luis Borges şi Italo Calvino, care au fost mai degrabă nişte cercetători ai metafizicii ficţiunii decât romancieri în sensul strict al cuvântului. Opera lor a sporit autenticitatea şi forţa de convingere a romanului – subiecte care i-au preocupat pe Marguerite Yourcenar şi Henry James –, consolidând totodată tradiţia gândirii prin intermediul romanului.

Însă caracterul muzeistic pe care îl au romanele şi pe care doresc să îl analizez pe larg este mai puţin

legat de capacitatea acestora de a provoca gândirea şi mai mult de puterea lor de a păstra, de a conserva, şi de rezistenţa lor la uitare. Asemenea familiilor care vizitează un muzeu duminica, gândindu-se că acesta păstrează ceva din propriul lor trecut şi bucurându-se la idee, şi cititorul este încântat când descoperă că un roman încorporează faţete ale vieţii lui reale: staţia de autobuz de la capătul străzii, ziarul citit cu regularitate, filmul preferat, apusul soarelui văzut de la fereastră, ceaiul pe care îl bea, afişele şi reclamele din oraş, aleile, bulevardele şi pieţele prin care se plimbă ori – cum am observat după publicarea romanului *Cartea neagră* în Istanbul – chiar şi magazinele pe care le frecventează (cum e prăvălia lui Aladin). Cauza acestei bucurii este, probabil, similară cu iluzia şi orgoliul simţit ulterior la vizitarea unui muzeu: sentimentul că istoria nu este fragilă şi lipsită de sens şi că măcar ceva din viaţa pe care o trăim va fi păstrat. Convingerea deşartă, dar larg răspândită, în nemurirea romanelor şi a poeziei – care mă cuprinde şi pe mine uneori – serveşte doar la consolidarea acestui orgoliu şi a acestei consolări. Plăcerea care derivă din lectura unui roman este diferită de cea simţită la vizitarea unui muzeu, deoarece, în loc să conserve obiecte în sine, romanele conservă întâlnirile noastre cu acele obiecte – adică percepţia noastră despre ele.

Ca mulţi alţi romancieri, am întâlnit deseori oameni care mi-au spus: „Domnule Pamuk, exact aşa am înţeles şi simţit şi eu. Parcă aţi fi scris despre propria mea viaţă!" N-am ştiut niciodată dacă să fiu fericit sau trist la auzul acestor cuvinte bine intenţionate.

Asta fiindcă de fiecare dată când le aud, mă simt mai puțin un romancier creativ, care născocește povești din neant, folosindu-și imaginația, și mai mult un cronicar ce înregistrează pur și simplu viața unei comunități, cu limbajul, imaginile și obiectele ei specifice. De altfel, și asta e o ocupație onorabilă și plăcută. Însă acele cuvinte bine intenționate ale cititorului amabil îmi dau impresia că, la fel cum comunitățile, imaginile și obiectele se transformă și se risipesc odată cu trecerea timpului, cu transformările istorice și cu moartea, și romanele vor fi date uitării. Și, într-adevăr, în general așa se și întâmplă. Ideea perenității romanelor și a nemuririi scriitorilor este, după cum se poate observa, strâns legată de vanitatea umană.

b. Simțul diferenței

Sociologul francez Pierre Bourdieu a scris pe larg despre diferență în context social. El analizează, printre alte aspecte, și sentimentul diferenței, pe care iubitorii de artă îl trăiesc când savurează anumite opere de artă. Unele dintre observațiile lui Bourdieu se leagă de muzee și vizitatorii acestora și aș vrea să aplic aceste idei la romancier și cititorul de roman.

Aș începe cu o poveste ce a circulat printre intelectualii din Istanbul în urmă cu un deceniu. După publicarea în anii 1940 și 1960 a două traduceri parțiale ale lui Proust, Roza Hakmen i-a tradus în turcă toate cele șapte volume între 1996 și 2002. A folosit

în mod eficient afinitatea limbii turce pentru frazele lungi, ca şi pentru alte subtilităţi, iar majoritatea revistelor din Istanbul i-au elogiat traducerea, considerând-o foarte reuşită. Începuse să se vorbească mult despre Proust la radio, în TV şi în presă, iar primele volume apăruseră chiar pe listele de bestselleruri. Cam în aceeaşi perioadă, la Universitatea Tehnică din Istanbul un număr mare de noi studenţi se puseseră la coadă, ca să se înscrie la facultate în noul an şcolar. Povestea spune că o fată de pe la coada rândului – să-i spunem Ayşe – a scos din poşetă, cu un gest nu lipsit de mândrie, un volum din *Kayıp zamanın izinde* (*În căutarea timpului pierdut*) şi a început să citească. Din când în când înălţa privirea din paginile cărţii şi privea la studenţii cu care urma să-şi petreacă următorii patru ani. La un moment dat a observat o fată aşezată puţin mai în faţă – să-i spunem Zeynep –, care purta tocuri înalte, machiaj exagerat şi o rochie scumpă, de prost gust. Zâmbind disprețuitor la superficialitatea lui Zeynep, Ayşe a strâns şi mai tare în mâini volumul lui Proust. Nu după mult timp însă, ridicând capul din carte, Ayşe văzu consternată că Zeynep scosese din poşetă exact acelaşi volum şi începuse să îl citească. Hotărî că era de neconceput ca ea să citească aceeaşi carte cu o fată ce arăta ca Zeynep şi îşi pierdu complet interesul pentru Proust.

Arătându-ne că o fată ca Ayşe vizitează muzee şi pentru a demonstra că nu este ca Zeynep, Bourdieu afirmă că astfel de decizii sunt influenţate în mod considerabil de conştiinţa de clasă şi de conştiinţa comunităţii. Aceiaşi factori intervin, după cum ne arată

povestea de mai sus, şi în cazul lecturii romanului, însă experienţa aceasta implică un grad mai ridicat de individualitate şi un aspect personal mult mai pronunţat, pe care vreau să le subliniez aici. Am spus deja că, atunci când citim un roman, simţim deseori că scriitorul ni se adresează personal, de vreme ce am depus atâta efort ca să vizualizăm cuvintele acestuia. În cele din urmă ajungem să îndrăgim anumite romane tocmai datorită acestui efort de imaginaţie pe care l-am făcut. De aceea rămânem pasionaţi de ele, tocindu-le paginile şi îndoindu-le colţurile. În anii 1980, când în Istanbul începea să se dezvolte turismul de masă, de fiecare dată când intram într-un anticariat ce vindea cărţi lăsate de turişti prin hoteluri, rareori găseam volume pe care să vreau să le citesc – şi am ajuns la concluzia că oamenii renunţă doar la cărţile pe care reuşesc să le citească fără prea mare efort.

Efortul pe care-l investim în citirea şi vizualizarea unui roman este strâns legat de dorinţa noastră de a fi speciali şi de a ne diferenţia de restul oamenilor. Iar acest sentiment se leagă la rândul lui de o altă dorinţă, aceea de a ne identifica cu personajele romanului, ale căror vieţi sunt diferite de ale noastre. Citim *Ulise* cu plăcere în primul rând pentru că încercăm să ne identificăm cu personajele, ale căror viaţă, visuri, împrejurimi, temeri, planuri şi tradiţii sunt atât de diferite de ale noastre. Însă ulterior acest sentiment este amplificat de conştiinţa că citim un roman „greu" – şi undeva în mintea noastră ne închipuim că suntem prinşi într-o activitate de o importanţă deosebită.

Citind opera unui scriitor atât de provocator ca Joyce, ne felicităm pe noi înşine că îl citim pe unul ca el.

Atunci când Ayşe a scos din poşetă volumul lui Proust, intenționa să-şi valorifice timpul petrecut la coadă, dar probabil că voia să arate şi cât este de diferită, făcând un gest social care să-i permită să găsească şi alți studenți asemenea ei. Am putea să o numim pe Ayşe genul de cititor sentimental-reflexiv, cât se poate de conştient de semnificația gestului său. Iar Zeynep e genul de cititor naiv, care, în comparație cu Ayşe, este mai puțin conştient de aerul de distincție pe care romanele îl pot conferi cititorilor. Sau cel puțin putem presupune, fără riscul de-a ne înşela, că aşa este ea percepută de Ayşe. Caracterul naiv, dar şi cel sentimental al cititorului – asemenea conştiinței artificialității romanului – este legat de interesul pentru contextul şi modalitatea în care este citit romanul, dar şi de locul scriitorului în acest context.

Prin comparație, să ne amintim că Dostoievski a scris *Demonii,* cel mai mare roman politic al tuturor timpurilor, ca pe o lucrare de propagandă împotriva adversarilor săi politici, liberalii şi cei care susțineau occidentalizarea Rusiei – şi totuşi elementul care stârneşte plăcerea când citim acest roman în zilele noastre este descrierea profundă a naturii umane. Contextul în care e scris un roman este nesemnificativ, la fel ca şi locul în care este citit. Singurul lucru important este ce anume ne spune textul. Dorința de a te adânci în text este asemănătoare cu aceea a vizitatorului unui muzeu care doreşte să fie lăsat singur în fața frumuseții atemporale a unui tablou, indiferent de corporația

sau guvernul care ar putea folosi muzeul în scopuri propagandistice. (Thomas Bernhard a scris un roman intitulat *Vechi maeştri*, care tratează în mod subtil acest tip de dorinţă.) Însă este imposibil să vorbim despre frumuseţea „atemporală" a romanelor, deoarece acestea pot fi desăvârşite numai prin imaginaţia cititorului, care trăieşte în Timpul aristotelian. Când privim un tablou, îi percepem rapid structura de ansamblu, dar într-un roman trebuie să traversăm încet o pădure imensă, conturându-ne în imaginaţie fiecare copac, pentru a putea ajunge la imaginea de ansamblu şi să percepem acea frumuseţe „atemporală". Dacă nu cunoaştem de la bun început intenţiile scriitorului, problemele culturii din care vine, detaliile şi imaginile romanului şi tipul de lector căruia i se adresează romanul, nu putem obţine o astfel de vizualizare şi nici nu putem transforma cuvintele în imagini. Romanul aşa cum îl cunoaştem azi, cel creat la mijlocul secolului al XIX-lea de Balzac, Stendhal şi Dickens – haideţi să-i recunoaştem meritele şi să-l numim „marele roman al secolului al XIX-lea" –, are doar o sută cincizeci de ani. Nu mă îndoiesc că aceşti scriitori excepţionali vor rămâne veşnic în inima cititorului englez şi francez din zilele noastre ca simboluri nemuritoare şi embleme ale limbii lor. Însă nu sunt sigur că, peste alţi o sută cincizeci de ani, generaţiile viitoare îi vor aprecia la fel de mult.

Când vine vorba despre desăvârşirea unui roman, intenţiile cititorului sunt la fel de importante ca şi cele ale scriitorului. Eu însumi sunt şi cititor, şi scriitor. Asemenea lui Ayşe, îmi face plăcere să citesc un

roman de care nimeni altcineva nu pare interesat - savurez sentimentul creat de faptul că am descoperit eu însumi romanul respectiv. Şi, la fel ca mulți alți cititori, îmi place să-mi imaginez că autorul romanului e nefericit şi neînțeles. În astfel de momente simt că sunt singurul om care înțelege cele mai ignorate cotloane ale acelui roman ignorat. Uneori mă simt plin de mândrie când mă identific cu personajele şi, în acelaşi timp, mi se pare că autorul însuşi îmi şopteşte povestea la ureche. Apogeul acestui orgoliu apare atunci când cititorul are senzația că parcă el însuşi ar fi scris romanul. Am scris despre un astfel de cititor, admirator înfocat al lui Proust, în capitolul numit „Poveştile de dragoste ale nopții cu ninsoare" din *Cartea neagră*. (Trebuie să adaug şi faptul că îmi place să vizitez muzee pe care nu le frecventează nimeni şi că, asemenea lui Kemal, eroul din *Muzeul inocenței*, descopăr o anumită poezie a Timpului şi Spațiului în acele muzee goale, unde portarul moțăie şi podeaua de lemn scârțâie.) Lectura unui roman de care nimeni altcineva n-a auzit ne face să credem că-i facem scriitorului o favoare, astfel că ne dublăm efortul şi ne încordăm imaginația şi mai mult când îl citim.

Partea cea mai dificilă în înțelegerea unui roman nu este reprezentată de descoperirea intențiilor scriitorului şi reacțiilor cititorului, ci de elaborarea unei perspective echilibrate asupra acestor informații şi stabilirea lucrurilor pe care încearcă să le comunice textul. Amintiți-vă că atunci când îşi scrie textul, romancierul face în permanență presupuneri asupra posibilelor interpretări ale cititorului, care la rândul său

citeşte gândindu-se că autorul a scris romanul tocmai pe baza unor astfel de presupuneri. De asemenea, romancierul crede că cititorul se va considera el însuşi scriitorul romanului ori îşi va imagina un autor nefericit şi ignorat şi va scrie în consecinţă. Dar poate că divulg prea multe din tainele meseriei – s-ar putea să-mi fie revocată calitatea de membru în breasla scriitorilor!

Unii romancieri sunt hotărâţi să ocolească declanşarea unui astfel de joc de şah imaginar sau real cu cititorii, pe când alţii îl joacă până la final. Unii romancieri scriu pentru a-şi ridica propriul monument în ochii cititorilor (într-unul dintre primele sale eseuri, o analiză a lui *Ulise*, Borges compară cartea lui Joyce cu o catedrală, iar Proust s-a gândit să-şi numească volumele romanului după diferitele părţi componente ale unei catedrale). Unii romancieri se mândresc cu faptul că îi înţeleg pe ceilalţi, alţii cu faptul că *nu* sunt înţeleşi de restul. Aceste direcţii contrastante se potrivesc naturii romanului. Scriitorul încearcă să-i înţeleagă pe ceilalţi, căutând totodată, în chip subtil şi ingenios, să ascundă şi, în egală măsură, să sugereze centrul romanului – semnificaţia profundă a acestuia, o perspectivă unică a pădurii de la distanţă. Paradoxul fundamental al artei romanului este modul în care acesta se străduieşte să exprime propria perspectivă asupra lumii, dar în acelaşi timp vede lumea prin ochii altora.

c. Politica

A devenit ceva obişnuit să discuţi despre politică atunci când vine vorba de muzee. Pe de altă parte a vorbi despre politică în romane sau a aborda politica atunci când vorbeşti despre romane a devenit azi un lucru mai rar întâlnit, mai ales în Occident. În *Mănăstirea din Parma,* Stendhal compară astfel de discuţii cu un foc de armă tras în mijlocul unui concert – ceva vulgar, dar imposibil de ignorat. Poate pentru că, având de-acum vârsta de o sută cincizeci de ani, romanul a ajuns spre sfârşitul copilăriei sale, pe când muzeele au crescut mai greu. Nu mă plâng. Romanul politic este un gen limitat fiindcă politica presupune hotărârea de a nu-i înţelege pe cei diferiţi de noi, în timp ce arta romanului presupune exact opusul. Însă măsura în care politica e inclusă în romane nu e limitată, pentru că romancierul devine politic tocmai prin efortul de a-i înţelege pe cei diferiţi de el, pe cei care aparţin altor comunităţi, rase, culturi, clase sociale şi naţiuni. Cel mai politic roman este acela care nu are teme sau motive politice, dar încearcă să vadă totul şi să-i înţeleagă pe toţi, pentru a construi un ansamblu cât mai cuprinzător. Astfel, romanul care reuşeşte să realizeze acest ţel imposibil deţine cel mai profund centru.

Vizităm un muzeu, privim anumite tablouri şi obiecte de artă, iar ulterior, în weekend, citim un articol despre expoziţia respectivă, în care se fac speculaţii legate de interesele politice din spatele opţiunilor

curatorului. De ce a fost ales tocmai acel tablou şi nu un altul? De ce s-au tratat superficial anumite lucrări? Problema care afectează atât muzeele, cât şi romanele, apropiindu-le oarecum, este aceea a reprezentării, împreună cu consecinţelor politice ale acesteia. Această problemă se observă mai clar în ţările slab dezvoltate din afara Occidentului, unde numărul cititorilor este unul redus.

Să abordăm acest subiect menţionând un exemplu opus şi o prejudecată personală. Prin comparaţie cu scriitorii din alte ţări, romancierii din Statele Unite ale Americii scriu aproape fără efort despre constrângerile politice şi sociale. Iau drept fireşti bunăstarea şi educaţia unui public cititor stabil, nu-şi bat capul pe cine sau ce pot sau nu să descrie şi – de multe ori ca un efect secundar păgubos al acestei stări de lucruri – nu-şi fac nici un fel de griji legate de cei pentru care scriu, motivul pentru care scriu ori ţelul scrisului lor. Deşi sentimentele mele în această privinţă nu au aceeaşi forţă ca invidia lui Schiller faţă de Goethe, mărturisesc că îi invidiez pe romancierii americani pentru lipsa constrângerilor, pentru încrederea şi pentru uşurinţa cu care scriu – pe scurt, pentru acea *naïveté*. Iar prejudecata mea este următoarea: cred că această naivitate are la origini convingerea comună a scriitorilor şi cititorilor că aparţin aceleiaşi clase sociale şi aceleiaşi comunităţi, precum şi faptul că autorii occidentali scriu nu în numele cuiva, ci pentru propria lor satisfacţie.

Prin contrast, în ţările mai puţin dezvoltate din afara Occidentului (inclusiv în ţara mea, Turcia)

problema celor pe care îi reprezinți sau a temei alese poate deveni un coşmar pentru literatură şi pentru romancieri. Motivul evident este acela că în aceste țări scriitorii provin adesea din clasele sociale superioare. Utilizarea acestui gen literar occidental numit roman, afilierile culturale ale acestora, legăturile cu un segment diferit al societății şi publicul cititor relativ limitat reprezintă factori care agravează lucrurile. De aceea, când e vorba de interpretarea şi receptarea operei lor, scriitorii manifestă o sensibilitate acută, care depăşeşte orgoliul inerent al fiecărui romancier, şi reacționează în diferite moduri. În cei treizeci şi cinci de ani trăiți în Turcia ca romancier, am întâlnit toate aceste atitudini, de la orgoliu excesiv până la altruism total. Şi cred că aceste reacții nu sunt specifice doar Turciei – ele sunt provocate de rănile spirituale inevitabile îndurate de romancierii din țările neoccidentale, unde publicul cititor este relativ redus.

Prima dintre aceste reacții este adesea una de condescendență extremă a autorului față de cititor – niciodată observat, niciodată luat în seamă – şi un orgoliu veritabil legat de faptul că romanele sale nu sunt citite. Astfel de romancieri se ascund după dogmele literare moderniste şi au succes nu prin identificarea cu alții, ci prin descrierea propriei lor lumi. Apoi naționaliştii, comuniştii şi moraliştii îi pun pe aceşti romancieri la locul lor, dându-le clar de înțeles că luptă împotriva culturii dominante.

Al doilea tip de romancier depune eforturi pentru a deveni parte din comunitate, din națiune. Dorința

de a fi plăcut, fiorul dat de scrierea unor critici sociale şi satisfacţia de a moraliza conferă acestui romancier energia şi forţa de a scrie, plăcerea de a realiza descrieri şi hotărârea de a observa totul. Acest tip de romancier, care se mândreşte cu apartenenţa şi reprezentativitatea sa, comparativ cu primul tip, reuşeşte mult mai bine să creeze „o oglindă plimbată de-a lungul unui drum"[1] – metafora utilizată de Stendhal pentru a descrie romanul.

Am simplificat puţin lucrurile pentru a oferi o perspectivă de ansamblu. Realitatea, bineînţeles, este una mult mai detaliată şi mai complicată. Haideţi să vă spun o poveste despre mine, ca să evidenţiez natura încâlcită şi contradictorie a problemei.

Când mă pregăteam să scriu *Zăpada*, care, la o privire superficială, pare unul dintre cele mai politice romane ale mele, am vizitat de mai multe ori oraşul Kars, din nord-estul Turciei. Şi pentru că locuitorii inimoşi de aici ştiau că voi scrie despre ei, mi-au răspuns de bunăvoie şi cu sinceritate la fiecare întrebare. Multe dintre întrebările mele erau legate de sărăcie, corupţie, afaceri frauduloase, mită şi de mizeria generală – oraşul avea multe probleme sociale şi politice, cu animozităţi şi frustrări care deseori duceau la violenţă. Toată lumea îmi spunea cine sunt băieţii răi şi îmi cerea să scriu despre ei. Petreceam zile întregi cutreierând străzile şi înregistrând cu un microfon

---

1. Astfel îşi începe Stendhal capitolul 13 din partea întâi a romanului *Roşu şi negru*, citântu-l pe César Vichard de Saint-Réal (1639-1693), istoric francez.

poveşti îngrozitoare despre oraş şi despre locuitorii săi. Iar de fiecare dată când ne despărţeam şi ei mă conduceau la staţia de autobuz, oamenii îmi spuneau mereu acelaşi lucru: „Domnule Pamuk, dar să nu scrieţi nimic negativ despre noi sau despre Kars!" Mă conduceau şi mă priveau cu un zâmbet complet lipsit de ironie – iar eu mă pierdeam în gânduri, ca orice romancier prins între impulsul de a scrie adevărul şi dorinţa de a se face plăcut.

Obişnuiam să cred că unica modalitate de a ieşi din această dilemă este cultivarea acelui tip de *naïveté* observată de Schiller la Goethe şi pe care eu, din pricina prejudecăţilor mele, am atribuit-o romancierilor americani. Însă în acelaşi timp ştiam cât de dificil e să îţi păstrezi acea naivitate când trăieşti printre nişte oameni copleşiţi de probleme atât de mari, încât şi-au însuşit aceste experienţe chinuitoare, ca parte din propria lor identitate, şi au ajuns să le accepte. La un moment dat am realizat că nu voi putea scrie despre Kars doar pentru plăcerea mea. Acum, după atâţia ani, mă gândesc că s-ar putea ca faptul că nu mai pot scrie doar de plăcere să fie şi motivul care mă face să-mi doresc să creez un muzeu doar ca să mă simt fericit.

6. Centrul

Centrul unui roman reprezintă o concepție ori viziune profundă asupra vieții, un punct misterios şi încastrat în adâncurile cărții, indiferent dacă e real ori imaginat. Noi, romancierii, scriem tocmai pentru a cerceta acel loc, pentru a-i descoperi implicațiile, şi suntem conştienți că romanele sunt citite în acest spirit. Atunci când ne imaginăm un roman, ne gândim în mod conştient la acel centru secret, ştiind că scriem cu acest scop – dar uneori pierdem din vedere prezența acestuia. Câteodată o aventură petrecută în viața reală sau un adevăr despre lume dobândit prin experiență directă pot părea mult mai importante decât acel centru. Alteori un impuls personal ori dorința de a reprezenta moral şi estetic alte vieți, alți oameni, grupuri şi comunități, ni se par atât de importante, încât preferăm să ignorăm faptul că scriem de dragul acestui centru. Violența, frumusețea, noutatea şi imprevizibilitatea întâmplărilor relatate ne pot face chiar să uităm că romanul pe care-l scriem ar avea vreun centru. Noi, romancierii – unii sporadic, alții mai des –, ne deplasăm atenția instinctiv, fervent şi asiduu de la un detaliu, o observație, o imagine ori un obiect la următorul, pentru a ajunge la finalul poveştii, şi ne gândim prea puțin la faptul că romanul pe care-l scriem

are un centru secret. Scrierea unui roman poate fi asemănată cu străbaterea unei păduri, unde studiezi cu pasiune fiecare copac, reținând și descriind fiecare detaliu, ca și cum ai vrea doar să spui povestea, să străbați întreaga pădure.

Însă, oricât de atrași am fi de păduri, clădiri ori râuri într-un peisaj anume sau oricât ne-ar fermeca stranietatea și frumusețea fiecărui copac ori stâncă, știm că în acest peisaj stă zăvorât ceva mult mai misterios, ceva cu un înțeles mult mai profund decât suma tuturor copacilor și obiectelor conținute de acesta. Uneori percepem clar acest lucru, iar alteori conștiința acestui fapt este însoțită de o neliniște care ne bântuie.

Același lucru este valabil și pentru cititori. Cititorul de romane literare știe că fiecare copac din peisaj – fiecare persoană, obiect, întâmplare, anecdotă, imagine, amintire, informație ori salt în timp – a fost plasat acolo pentru a îndruma spre un înțeles mult mai profund, acel centru secret care se află undeva sub suprafață. S-ar putea ca romancierul să fi inclus unele întâmplări sau detalii pentru că le-a trăit el însuși, pentru că le-a întâlnit în viața reală și l-au captivat sau pur și simplu pentru că a putut să le imagineze în chip minunat. Însă cititorul avizat știe că toate aceste componente, care impresionează prin frumusețe, forță și veridicitate, trebuie să apară în roman pentru a indica acel centru secret, așa că îl va căuta permanent pe parcursul lecturii.

Scriitorul vede și el în centrul romanului intuiția, gândul ori cunoștințele care inspiră opera. În același

timp este conştient de faptul că, pe parcursul scrierii, această inspiraţie îşi schimbă direcţia şi forma. Deseori centrul iese la iveală pe măsură ce romanul se scrie. Mulţi romancieri percep la început acest centru ca fiind pur şi simplu un subiect, o idee care să fie transformată în poveste, ştiind că vor descoperi şi dezvălui înţelesul profund al centrului inevitabil şi ambiguu pe măsură ce-şi elaborează romanul. Pe parcursul scrierii se conturează atent nu doar fiecare copac în parte, ci şi numeroasele crengi şi frunze ale acestora, legate unele de altele. Astfel concepţia scriitorului despre centrul secret începe să se modifice, la fel cum se schimbă şi percepţia cititorului pe parcursul lecturii. Lectura unui roman este procesul prin care se determină centrul real şi subiectul real al cărţii în timp ce lectorul savurează concomitent detaliile de suprafaţă. Explorarea centrului – adică subiectul real al romanului – poate deveni mult mai importantă decât acele detalii.

De exemplu, într-o prefaţă la *Bartleby, copistul* al lui Melville, Borges descrie felul în care cititorul se îndreaptă pas cu pas către miezul romanului *Moby Dick*. „La început cititorul ar putea crede că subiectul lui este viaţa aspră a vânătorilor de balene." Într-adevăr, primele capitole ale romanului sunt ca o critică socială ori chiar un reportaj plin cu detalii legate de vânătoarea de balene şi viaţa celor care o practică. „Dar ulterior", spune Borges, ajungem să ne gândim că „subiectul este nebunia căpitanului Ahab, obsedat de urmărirea şi nimicirea balenei albe". De altfel, capitolele intermediare ale cărţii au caracter de

roman psihologic, căci analizează caracterul unic al unui bărbat puternic, cuprins de o mânie obsesivă. În încheiere Borges ne spune că subiectul şi centrul real sunt complet diferite: „Pagină cu pagină, povestea creşte până capătă dimensiuni universale".

O astfel de distanță între povestea narată şi centrul ei este un semn al genialității unui roman. *Moby Dick* reprezintă una dintre acele capodopere în care simțim în permanență prezența centrului, ne întrebăm încontinuu unde s-ar putea ascunde şi ne schimbăm sistematic răspunsul. Dacă unul dintre motive este bogăția peisajului şi complexitatea personajelor, un altul ar fi acela că până şi cei mai mari romancieri – cei mai disciplinați maeştri, care lucrează cel mai meticulos după plan – îşi rafinează necontenit ideile despre centrul romanelor lor pe parcursul scrierii.

Romancierul găseşte un material abundent în detaliile propriei lui vieți şi în propria imaginație. El scrie pentru a aprofunda, explora şi dezvolta acest material. Perspectiva profundă asupra vieții, pe care romancierul vrea să o exprime în roman – viziunea pe care eu o numesc centru –, iese la iveală din detalii, din forma întregului şi din personaje, toate acestea dezvoltându-se pe măsură ce romanul este scris. Am discutat despre ideea lui E.M. Forster – concepția conform căreia, pe parcursul scrierii romanului, personajele principale preiau controlul şi dictează cursul acțiunii. Dar dacă tot trebuie să credem într-un element misterios existent în procesul scrierii, ar fi mult mai potrivit să considerăm *centrul* ca fiind acela care ia frâiele în mâini. Aşa cum cititorul sentimental-reflexiv

parcurge romanul încercând să determine cu exactitate centrul acestuia, şi romancierul experimentat scrie conştient de faptul că acel centru se va ivi pe măsură ce avansează cu scrisul şi că aspectul cel mai provocator şi mai satisfăcător al muncii lui va fi găsirea şi scoaterea lui în evidenţă.

Pe măsură ce-şi construieşte romanul şi îi caută centrul, romancierul simte că opera lui poate dobândi un sens unificator general în complet dezacord cu intenţiile lui. Putem menţiona exemplul lui Dostoievski. În iulie 1870, la un an după ce începuse să conceapă şi să scrie romanul *Demonii*, prozatorul suferă câteva crize de epilepsie. Peste o lună descrie consecinţele acestor crize într-o scrisoare către nepoata lui, Sofia Ivanova: „Întorcându-mă la roman, am observat imediat care era problema, unde greşisem, astfel că, parcă de la sine şi în urma inspiraţiei, în minte mi-a apărut un nou plan, cu toate raporturile de forţe din el. Totul trebuia modificat radical. Fără să ezit nici o clipă, am distrus tot ce scrisesem până atunci şi-am început din nou cu prima pagină. Am distrus truda unui întreg an".

În *The Miraculous Years* („Anii miraculoşi"), al patrulea volum dintr-o superbă biografie a lui Dostoievski, Joseph Frank atenţionează cititorul că romancierul rus exagera, cum îi era în fire. Tocmai *datorită* acestui nou plan, Dostoievski făcuse modificările care aveau să transforme romanul dintr-o poveste cu nişte personaje unidimensionale într-un roman politic genial. De fapt a revizuit doar o parte din el: patruzeci de pagini din cele două sute patruzeci scrise în anul respectiv.

Multe lucruri au rămas neschimbate în roman, inclusiv subiectul şi aproape tot textul. Ceea ce *se modificase* într-adevăr era centrul.

Acest loc pe care-l numesc centru şi pe care noi, romancierii, îl percepem instinctiv este atât de important, încât doar impresia că l-am modificat ne dă senzaţia că fiecare frază şi fiecare pagină a romanului s-au schimbat şi au căpătat o semnificaţie complet diferită. Centrul romanului este ca o lumină a cărei sursă rămâne ambiguă, dar care luminează totuşi întreaga pădure: fiecare copac, fiecare cărare, urmele lăsate în spate, luminişurile către care ne îndreptăm, tufişurile cu spini şi cel mai întunecat şi impenetrabil desiş. Doar atunci când îi simţim prezenţa, putem continua. De exemplu, în prefaţa operei autobiografice *Finding the Center* („Descoperirea centrului"), V.S. Naipaul spune cum naraţiunea lui „a eşuat" pentru că „nu avea un centru". Chiar dacă suntem în beznă, înaintăm cu speranţa că în curând vom observa lumina.

Atât scrierea, cât şi citirea unui roman presupun ca noi să integrăm întregul material preluat din viaţa de zi cu zi şi din imaginaţie – subiectul, povestea, personajele şi detaliile propriei noastre lumi – în această perspectivă şi în acest centru. Ambiguitatea localizării lor nu este niciodată un lucru negativ, ci, dimpotrivă, o calitate pe care cititorul o cere, căci dacă centrul este prea evident şi lumina prea puternică, semnificaţia romanului este uşor dezvăluită, iar actul lecturii devine repetitiv. Când citim romane de gen – romane ştiinţifico-fantastice şi poliţiste, cicluri romaneşti *fantasy*, romane sentimentale –, nu ne întrebăm

niciodată, asemenea lui Borges pe când citea *Moby Dick*: Care este subiectul real? Care este centrul? Centrul acestor romane se află exact unde l-am găsit şi în alte dăți, când am citit alte romane de acelaşi gen. Doar întâmplările, decorul, personajele principale ori ucigaşii sunt diferiți. În romanul de gen tema profundă pe care narațiunea trebuie să o insinueze structural rămâne aceeaşi de la o carte la alta. Cu excepția câtorva scriitori creativi, cum ar fi Stanislaw Lem şi Philip K. Dick în literatura ştiințifico-fantastică, Patricia Highsmith în romanele polițiste şi *thriller* ori John Le Carré în romanele de spionaj, romanele de gen nu ne stârnesc în nici un fel dorința de a căuta acel centru. Din acest motiv autorii unor astfel de romane adaugă câte un nou element de suspans şi intrigă la fiecare câteva pagini. Pe de altă parte, pentru că nu suntem epuizați de efortul constant de a pune întrebări grave despre sensul vieții, ne simțim confortabil şi în siguranță atunci când citim asemenea cărți.

De fapt motivul pentru care citim astfel de romane este acela de a simți tihna şi siguranța oferite de un loc familiar. Iar motivul pentru care revenim la romanele literare, la romanele mari, unde căutăm îndrumare şi înțelepciune, pentru a conferi un sens vieții, este faptul că nu ne simțim bine în lumea în care trăim. Susținând asta, stabilim, asemenea lui Schiller, o relație între o stare psihologică şi o formă literară. Omul modern citeşte şi are nevoie de romane pentru a se simți la largul lui în lume, căci relația cu universul din care face parte este deteriorată – iar astfel el face tranziția de la naivitate la sentimentalism.

Din motive psihologice, cât am fost tânăr, am simțit o nevoie acută de a citi romane şi tratate de metafizică, filozofie şi religie. N-am să uit niciodată romanele citite la douăzeci de ani, când căutam febril centrele lor ca şi cum ar fi fost o problemă de viață şi de moarte. Şi nu doar pentru că eram în căutarea sensului vieții, ci şi pentru că-mi inventam şi-mi rafinam perspectiva asupra vieții şi sensibilitatea etică folosindu-mă de viziunea romanelor unor maeştri ca Tolstoi, Stendhal, Proust, Mann, Dostoievski şi Woolf.

Unii romancieri, conştienți de faptul că centrul romanului iese la iveală treptat, pe parcursul compunerii cărții, încep să scrie fără un plan clar. Decid ce este superfluu sau ce lipseşte, ce este prea lung ori prea scurt, care personaj este superficial şi care e inutil pe măsură ce descoperă şi finisează centrul, apoi aranjează detaliile la revizuire. Uneori scriu mii de pagini fără să se poată hotărî asupra centrului. În unele cazuri autorii încetează din viață înainte să determine forma de ansamblu a romanului, lăsând sarcina asta în slujba unor editori sau cercetători zeloşi.

Alți romancieri se decid asupra centrului romanului încă de la început, încercând apoi să continue fără să facă nici o concesie. Această metodă este mult mai dificilă decât scrierea unui roman fără un plan amănunțit sau fără a lua în considerare centrul, mai ales când vine vorba de elaborarea părților de început. Tolstoi a depus un efort extraordinar la romanul său *Război şi pace*, modificând şi rescriind pagini întregi de nenumărate ori. Însă aspectul cu adevărat interesant al acestui efort este acela că centrul,

ideea esențială a romanului, a rămas același pe toată perioada de patru ani în care și-a scris romanul. La finalul acestei opere Tolstoi adaugă un eseu în care discută rolul individului în istorie – o scriere de o lungime și înțelepciune atât de evidente, încât ne dăm imediat seama că autorul vrea să credem că acesta ar fi spiritul, subiectul, scopul, centrul romanului. Însă pentru cititorul de azi centrul și ideea esențială în *Război și pace* nu sunt reprezentate de subiectul discutat de Tolstoi la sfârșitul romanului – istoria și rolul individului în ea –, ci atenția intensă și empatică pe care personajele o acordă detaliilor vieții zilnice și perspectiva clară, atotcuprinzătoare, care unește numeroasele povești de viață din interiorul romanului. La finalul lecturii romanului, nu ne rămân în minte istoria și semnificația ei, ci gândurile noastre legate de fragilitatea vieții umane, nemărginirea universului și locul nostru în el, iar pe parcursul lecturii am avut plăcerea de a asista la dezvăluirea treptată, frază cu frază, a unui centru. Astfel, s-ar putea conchide că centrul unui roman se bazează în egală măsură pe plăcerea obținută în urma lecturii textului și pe intenția scriitorului.

Descrierea acestui centru – care se modifică în funcție de intenția scriitorului, de implicațiile textului, de preferințele cititorului, de timpul și locul în care este citit romanul – poate părea imposibilă, la fel ca încercarea de a identifica centrul lumii ori sensul vieții. Însă eu voi încerca acum exact acest lucru.

Provocarea de a defini centrul unui roman literar ar trebui să ne amintească faptul că acesta reprezintă

o entitate a cărei semnificație este greu de articulat sau de redus la orice altceva – asemenea sensului vieții. Individul modern, laic, în ciuda faptului că recunoaşte zădărnicia efortului său, nu poate să nu reflecteze asupra semnificației existenței umane pe măsură ce încearcă să depisteze centrul romanului pe care-l citeşte, căci, căutând acel centru, cititorul caută sensul propriei vieți şi pe cel al lumii. Dacă citim un roman literar, o operă al cărei centru nu este evident, una dintre motivațiile noastre principale este nevoia de a medita asupra acelui centru şi de a determina măsura în care se apropie de propria noastră perspectivă asupra existenței.

Acest centru constă uneori chiar în imensa panoramă a cărții, în frumusețea şi claritatea detaliilor narative, aşa cum se întâmplă în cazul romanului *Război şi pace*. Alteori este strâns legat de tehnica şi forma romanului, cum este cazul lui *Ulise*. Aici centrul nu are legătură cu acțiunea, cu temele şi nici chiar cu subiectul, ci constă în plăcerea dezvăluirii poetice a mecanismelor minții umane şi, pe parcursul romanului, în descrierea şi clarificarea unor aspecte ale vieții care până atunci au fost ignorate. Dar odată ce un scriitor de calibrul lui Joyce a produs o schimbare atât de fundamentală a romanului prin nişte tehnici speciale şi efectele create de ele, aceeaşi invenție nu va mai avea niciodată acelaşi efect asupra cititorului. Faulkner, la fel ca alți scriitori, a fost influențat puternic de Joyce şi totuşi aspectul cel mai impresionant al romanelor *Zgomotul şi furia* şi *Pe patul de moarte*, două opere excepționale ale autorului, nu mai este

reprezentat de cuceritoarea prezentare a modului de gândire specific al fiecărui personaj. Ne impresionează în schimb modul în care se împletesc monologurile interioare, oferindu-ne o perspectivă nouă asupra lumii şi vieţii. Faulkner a fost influenţat şi de Conrad în jocul său cu vocile narative şi stilul de a povesti – făcând salturi înainte şi înapoi în timp. Romanul *Valurile* al Virginiei Woolf utilizează aceeaşi tehnică impresionistă a juxtapunerii. *Doamna Dalloway* în schimb dezvăluie modul în care gândurile noastre obişnuite şi banale – dar şi sentimentele noastre mult mai dramatice, regretul ori mândria, şi obiectele care ne înconjoară – se amestecă şi se întretaie în fiecare moment. Însă primul scriitor care a urmărit obsedant ideea de a construi un roman din perspectiva limitată a unui singur personaj a fost Henry James. James mărturiseşte într-o scrisoare către doamna Humphry Ward (din 25 iulie 1899) că există „cinci milioane de feluri" în care poţi să spui o poveste şi fiecare dintre ele poate fi justificat dacă furnizează un „centru" al operei.

Vorbind despre acest şir de influenţe, vreau să vă reamintesc faptul că romanele dezvăluie semnificaţii profunde şi prin intermediul formelor şi tehnicilor utilizate, deoarece fiecare mod nou de a spune o poveste sau de a construi un roman înseamnă o nouă perspectivă asupra vieţii, de la o altă fereastră.

Pe parcursul vieţii mele de romancier am citit romanele altor scriitori cu speranţă, înflăcărare şi, uneori, disperare, căutând o perspectivă nouă şi întrebându-mă în permanenţă dacă acestea îmi vor fi de ajutor. Fiecare fereastră perfectă pe care mi-o închipuiam

şi prin care voiam să privesc lumea avea ataşată o fărâmă de istorie personală plăsmuită.

Iată un exemplu de astfel de istorie, care mă va ajuta la clarificarea conceptului de centru. L-am menţionat anterior pe Faulkner. (John Updike a scris undeva că nu poate înţelege de ce toţi scriitorii din ţările Lumii a Treia au fost atât de influenţaţi de Faulkner.) Romanul *The Wild Palms* („Palmierii sălbatici") al lui Faulkner este compus din două poveşti, despre care autorul spune într-un interviu că iniţial fuseseră două opere distincte. Prin combinarea lor, Faulkner nu a împletit strâns poveştile, ci a aşezat pur şi simplu capitolele acestora ca şi cum ar fi amestecat două pachete de cărţi de joc. Mai întâi citim o parte dintr-o poveste de dragoste plină de piedici, ce-i are ca eroi pe doi îndrăgostiţi, Henry şi Charlotte. După aceea citim primul capitol dintr-o altă poveste, numită „Bătrânul", ce relatează lupta unui deţinut cu inundaţiile din Mississippi. Cele două poveşti nu se întretaie nicăieri pe parcursul romanului. De fapt unii editori chiar au publicat „Bătrânul" ca roman de sine stătător. Dar de vreme ce aceste două poveşti constituie părţi ale aceluiaşi roman, le citim prin comparaţie, căutându-le puncte comune şi un centru comun. Dacă judecăm doar una dintre poveşti separat – să spunem „Bătrânul" –, îi atribuim semnificaţii diferite, în funcţie de modul în care o citim: ca pe o carte separată ori ca pe o parte din romanul *The Wild Palms*. Acest lucru ne aminteşte de faptul că un roman este definit prin centrul său. Diferenţa dintre *O mie şi una*

de nopți şi *În căutarea timpului pierdut* este aceea că ultima dintre ele are un centru de care suntem pe deplin conştienți şi îi citim părțile componente – uneori publicate separat, la fel ca poveştile din *O mie şi una de nopți* (de exemplu *O iubire a lui Swann*) – căutând în permanență acel centru.

Analizând evoluția romanului ca gen în studiile lor despre ficțiune şi ficționalitate şi istoriile lor elogioase asupra conceptelor de timp şi reprezentare, criticii şi istoricii literari au acordat prea puțină atenție noțiunii de centru. Unul dintre motive ar fi acela că în secolul al XIX-lea centrul nu se manifesta clar ca o forță de susținere a romanului şi de îmbinare a părților acestuia, astfel că nu părea să fie prea multă nevoie de un punct central real ori imaginar spre care să conveargă firele narative. Factorul integrator în romanul secolului al XIX-lea este uneori reprezentat de un dezastru precum ciuma (Alessandro Manzoni, *Logodnicii*), de război (Tolstoi, *Război şi pace*), iar alteori de un personaj literar care dă titlul cărții. Deseori coincidențe ale sorții (ca în operele lui Eugène Sue) ori întâlniri întâmplătoare pe străzile unui oraş (Victor Hugo, *Mizerabilii*) slujesc la strângerea laolaltă a personajelor şi unirea părților romanului. În mod surprinzător, critica literară a şovăit să exploreze conceptul de centru chiar şi după ce elementele pe care le-am numit „peisaj" sau „cadru" al romanului au fost clar identificate şi chiar după ce romancieri ca Faulkner, în secolul XX, au elaborat tehnici narative ca dispersia, fragmentarea şi colajul. Un alt motiv pentru această

reținere ar fi acela că teoria deconstructivistă respinge opozițiile binare exagerat de simpliste din textele literare: dihotomii ca interior-exterior, aparență-esență, materie-rațiune, bine-rău.

După ce *The Wild Palms* a fost tradus în spaniolă de Borges, el a influențat o întreagă generație de scriitori latino-americani. O serie de romane excepționale, semi-dadaiste, au mers pe urmele romanului amintit mai sus, transformând plăcerea lecturii în căutarea unui centru. Iată lista mea de opere: Vladimir Nabokov, *Foc palid* (1962), Julio Cortázar, *Şotron* (1963), Guillermo Cabrera Infante, *Trei tigri trişti* (1967), V.S. Naipaul, *Într-un stat liber* (1971), Italo Calvino, *Oraşele invizibile* (1973) şi *Dacă într-o noapte de iarnă un călător* (1979), Mario Vargas Llosa, *Mătuşa Julia şi condeierul* (1977), Georges Perec, *Viața: manual de întrebuințare* (1978), Milan Kundera, *Insuportabila uşurătate a ființei* (1984) şi Julian Barnes, *O istorie a lumii în 10½ capitole* (1989). Aceste romane, receptate cu mare interes şi traduse în foarte multe limbi, le amintesc cititorilor şi romancierilor de pretutindeni de ceva cunoscut încă din timpul lui Rabelais şi Sterne: că într-un roman se poate include orice – liste şi inventare, piese radiofonice melodramatice, poeme şi comentarii poetice bizare, părți amestecate din diferite romane, eseuri despre istorie şi ştiință, texte filozofice, informații enciclopedice, povestiri istorice, digresiuni, anecdote şi orice alt lucru la care ne-am putea gândi. Oamenii citeau de-acum romane nu pentru a înțelege personajele care luptau împotriva realităților lumii sau pentru a observa cum obiceiurile şi trăsăturile lor personale erau dezvăluite

pe parcursul acțiunii, ci în primul rând pentru a se gândi în mod direct la structura vieții.

Studiile lui Mihail Bahtin asupra romanului polifonic şi reevaluarea de către acesta a lui Rabelais şi Sterne, ca şi redescoperirea romanului de secol XVIII şi a operei lui Diderot, au legitimat această importantă schimbare în peisajul romanului din secolul al XIX-lea. Când am citit fiecare dintre aceste romane, am căutat un centru, la fel ca Borges când citea *Moby Dick*, şi am înțeles că digresiunile de la presupusul subiect, în maniera lui *Tristram Shandy*, erau de fapt subiectul real al operei.

În romanul meu *Cartea neagră* unul dintre personaje descrie munca redactorilor de ziar în termeni care se aplică în egală măsură procesului de elaborare a unui roman. Scrierea unui roman reprezintă pentru mine arta de a vorbi despre lucrurile importante ca şi cum ar fi irelevante şi despre lucrurile neimportante ca şi cum ar fi relevante. Oricine citeşte un roman scris cu respectarea fidelă a acestui principiu va trebui să caute şi să-şi imagineze centrul în fiecare frază şi fiecare paragraf, pentru a înțelege ce este important şi ce nu. Romancierul sentimental (adică, conform distincției propuse de Schiller, nu cel naiv) – cu alte cuvinte, cel conştient de propriile metode narative – ştie că cititorul va încerca să-şi imagineze centrul romanului luând în considerare forma textului. Cred că realizarea cea mai mare a unui romancier, din postura lui de creator şi artist, este capacitatea de a construi un roman sub forma unei enigme, a unui puzzle a cărui soluție dezvăluie centrul. Probabil că,

citind un astfel de roman, şi cel mai naiv cititor va înțelege că soluția găsirii semnificației, a centrului, stă în rezolvarea enigmei. În romanul literar misterul nu e reprezentat de identitatea ucigaşului, ci de găsirea subiectului real al acestuia, în felul în care l-a găsit Borges la lectura lui *Moby Dick*. Atunci când un roman atinge acest nivel de complexitate şi subtilitate, forma narațiunii – şi nu subiectul acesteia – devine obiectul unei intense curiozități.

Calvino scria în anii 1970 – deceniul în care şi-a elaborat cele două romane menționate anterior – un articol polemic în care anticipează consecințele unei astfel de situații. Eseul lui, intitulat *Romanul ca spectacol*, descrie schimbările care aveau loc în arta romanului din acea perioadă: „Romanul – ori ceea ce în literatura experimentală a luat locul romanului – are ca primă regulă faptul că nu se bazează pe o poveste (o lume) din afara propriilor pagini. Cititorului i se cere doar să urmărească procesul scrierii, textul, pe parcursul actului scrierii". Aceasta înseamnă că lectorul va considera că forma romanului este perspectiva generală, care rămâne ascunsă printre copaci atât timp cât cititorul e cufundat în peisaj, şi va căuta centrul romanului într-un loc care să corespundă peisajului.

Cel mai bun exemplu de romancier care se distanțează complet de starea mentală naivă, devenind „sentimental" în sensul descris de Schiller, este romancierul care se străduieşte să îşi vadă şi să-şi citească propriul roman din perspectiva cititorului. Această abordare, după cum spunea Horațiu, seamănă

cu actul contemplării repetate a unui peisaj pictat realizat de noi înşine, când ne depărtăm uşor pentru a căpăta o nouă perspectivă, apoi ne apropiem şi ne depărtăm iar. Însă trebuie să pretindem că persoana care priveşte tabloul este altcineva. Astfel ne amintim că de fapt ceea ce numim centru este construit de noi înşine. A scrie un roman înseamnă a crea un centru care nu poate fi găsit în lumea înconjurătoare şi a-l ascunde în interiorul peisajului – a juca o partidă de şah imaginară cu cititorul.

A citi un roman înseamnă a efectua acelaşi gest în sens invers. Singurul lucru care se interpune între cititor şi scriitor este textul romanului, ca un soi de tablă de şah captivantă. Fiecare cititor vizualizează textul în felul său, căutând centrul acolo unde doreşte.

Şi totuşi ştim că nu este vorba despre un joc aleatoriu. Bunele maniere învățate de la părinți, şcoala publică ori privată pe care am urmat-o, preceptele religioase, miturile şi tradițiile, tablourile preferate, romanele citite (bune sau rele), chiar şi puzzle-urile din revistele pentru copiii care ne invită să „găsim calea care duce la vizuina iepurelui din centrul labirintului" – toate acestea ne-au învățat că există un centru, sugerându-ne unde şi cum l-am putea căuta. Scrierea – şi citirea – unui roman se fac în concordanță cu această educație, dar şi ca reacție împotriva ei.

Faptul că nu există un centru unic mi-a devenit clar atunci când am început să citesc romane literare şi să observ lumea prin ochii personajelor aflate în conflict. Lumea carteziană, în care rațiunea şi materia, oamenii şi peisajele, logica şi imaginația sunt separate,

nu poate deveni lumea romanului. Poate fi doar lumea unei puteri, a unei autorități care vrea să controleze totul – de exemplu, lumea egocentrică a statului național modern. Lectura unui roman înseamnă mai mult decât o analiză generală a unui întreg peisaj. Lectura unui roman înseamnă plăcerea de a experimenta fiecare colț obscur, fiecare persoană, fiecare culoare şi fiecare umbră a acestuia. Când citim un roman, ne concentrăm energia şi atenția nu pentru a analiza textul în întregul lui sau pentru a-l înțelege logic, ci pentru a-l transforma în imagini mentale clare şi detaliate, pentru a ne plasa în acea galerie de imagini şi a ne lăsa simțurile pradă tuturor stimulilor săi numeroşi. Astfel speranța de a găsi un centru ne încurajează să fim receptivi din punct de vedere mental şi senzitiv, să ne folosim imaginația cu optimism şi speranță, să ne cufundăm în carte şi să ne plasăm în interiorul poveştii.

Nu mă refer la un optimism frivol. Actul de a citi un roman este de fapt încercarea de a crede că lumea chiar are un centru, iar acest lucru necesită toată încrederea de care poate dispune cineva. Marile romane literare – cum sunt *Anna Karenina*, *În căutarea timpului pierdut*, *Muntele vrăjit* sau *Valurile* – ne sunt indispensabile deoarece creează speranța şi iluzia că lumea are un centru şi un sens, oferindu-ne plăcerea lecturii prin menținerea acestei impresii pe fiecare pagină. (Cunoaşterea vieții, dezvăluită în *Muntele vrăjit*, este în cele din urmă o recompensă mult mai atractivă decât diamantul furat dintr-un roman polițist.) Ne dorim să recitim astfel de romane nu pentru că le-am fi

descoperit centrul, ci pentru că vrem să retrăim acel sentiment de optimism. Efortul pe care îl facem ca să ne identificăm cu fiecare personaj în parte şi cu perspectivele lui, efortul depus pentru a cunoaşte aceste personaje, pentru a le înțelege, energia consumată în transformarea cuvintelor în imagini mentale şi numeroase alte acțiuni efectuate cu rapiditate şi grijă în mintea noastră pe parcursul lecturii unei opere excepționale – toate acestea nasc în noi senzația că romanele au mai mult decât un singur centru. Aflăm acest lucru nu printr-o meditație leneşă ori utilizând nişte concepte absconse, ci prin simpla experiență a lecturii. Pentru individul laic modern una din modalitățile prin care poate găsi o semnificație profundă în lume este lectura marilor romane literare. Atunci când le citim, înțelegem că nu doar lumea, ci şi propria noastră rațiune are mai mult decât un singur centru.

Spunând asta, mă refer la numeroasele acțiuni pe care le întreprindem atunci când citim un roman: efortul de a înțelege personaje cu atitudini şi moravuri diverse, capacitatea de a crede simultan în perspective contradictorii şi identificarea cu acestea fără a deveni confuzi. Citind romane literare cu centre ambigue, dar căutându-l în acelaşi timp pe cel real, simțim că avem capacitatea de a crede în mai multe lucruri în acelaşi timp – şi că nici mintea noastră şi nici lumea nu conțin de fapt un centru. Dilema ce apare aici este între nevoia noastră de centru, pentru a putea înțelege, şi impulsul de a ne opune forței acestui centru, cu logica lui dominantă. Ştim din experiență că

dorința de a înțelege lumea are un aspect politic. Același lucru este valabil și pentru instinctul de a ne împotrivi acestui centru. Un răspuns valid la astfel de dileme poate fi găsit doar prin intermediul romanelor literare, care prezintă un echilibru unic între claritate și ambiguitate, control și libertate de interpretare, îmbinare și fragmentare. *Crima din Orient Express* (fiindcă aici centrul este prea evident) și *Finnegans Wake* (fiindcă un cititor ca mine nu are aproape nici o șansă să găsească în acest roman un centru sau orice altă semnificație accesibilă) nu sunt astfel de romane. Publicul căruia i se adresează romanul, când și cum o face el, subiectul pe care-l tratează – toate acestea se modifică în timp. La fel se întâmplă și cu centrul romanului.

Am vorbit despre entuziasmul lui Dostoievski din momentul când își elabora romanul *Demonii* și a descoperit apariția unui nou centru din interiorul poveștii. Oricărui romancier îi este familiar acest sentiment: pe parcursul scrierii se conturează idei noi despre semnificația și sensurile profunde ale cărții, precum și ceea ce va însemna ea când e terminată. Așa că revizuim și reconsiderăm ce am scris deja din perspectiva unui nou centru. Pentru mine scrisul implică manevrarea treptată și poziționarea centrului prin adăugarea unor noi pasaje, scene și detalii, găsirea unor noi personaje, identificarea cu acestea, eliminarea și adăugarea unor voci, construirea de noi situații și dialoguri, eliminarea altora și adăugarea a numeroase alte lucruri la care nu mă gândisem inițial. Am citit undeva că Tolstoi a sugerat într-una dintre discuțiile

lui o formulă profesională extrem de simplă: „Dacă eroul unui roman este mult prea rău, nu strică să-i adaugi puțină bunătate, iar dacă e prea bun, trebuie să îi adaugi puțină cruzime". Aş vrea să fac o remarcă similară, cu aceeaşi tentă naivă: dacă îmi dau seama că centrul este mult prea evident, îl ascund, iar dacă e prea obscur, dezvălui o parte din el.

Forța centrului unui roman rezidă nu în ceea ce este el în sine, ci în căutarea lui de către cititor. Când citim un roman bine proporționat şi plin de rafinament al detaliilor, nu descoperim niciodată un centru evident – şi totuşi nu renunțăm cu totul la speranța de a-l găsi. Atât centrul, cât şi semnificația romanului se schimbă de la un cititor la altul. Atunci când discutăm despre natura centrului – pe care Borges îl numeşte subiect –, vorbim despre perspectiva noastră asupra vieții. Acestea sunt punctele de tensiune care ne fac să continuăm să citim romane, iar curiozitatea ne este menținută tocmai de aceste probleme. Când citim romane literare şi ne cufundăm în peisajul lor, percepem cu fervoare centrul, crezând în voci, gânduri şi stări contradictorii şi identificându-ne cu ele. Acest întreg efort împiedică cititorul să emită judecăți moralizatoare pripite la adresa personajelor sau a scriitorului.

Suspendarea simțului moral ne permite să înțelegem mult mai profund un roman. Vreau astfel să amintesc de faimoasa observație a lui Coleridge despre „suspendarea voluntară a neîncrederii". El a elaborat această expresie pentru a explica cum devine posibilă literatura fantastică. În cele două secole ce au trecut

de la publicarea operei *Biographia Literaria*, în 1817, arta romanului, odată cu formarea şi consolidarea a ceea ce eu numesc centru, a marginalizat poezia şi alte genuri literare, devenind forma literară dominantă. Romancierii au reuşit asta pe parcursul a două secole, căutând acel lucru straniu şi profund – centrul – în detaliile vieţii cotidiene, obişnuite, şi reorganizându-le.

În acelaşi pasaj din *Biographia Literaria* Coleridge aminteşte că prietenul său Wordsworth s-a străduit să obţină un efect diferit în poezie. Iată care ne spune Coleridge că era acela: „[...] urma să-şi propună ca scop să dea farmecul noutăţii unor lucruri de fiecare zi şi să provoace un sentiment analog cu supranaturalul prin trezirea atenţiei spiritului din letargia rutinei şi prin îndreptarea lui spre farmecul şi minunile lumii înconjurătoare"[1]. În cei treizeci şi cinci de ani de când scriu romane, asta am crezut mereu că au făcut Tolstoi, Dostoievski, Proust sau Mann – marii romancieri, cei de la care am deprins arta romanului.

Consider că, departe de a fi o simplă coincidenţă, invocarea principalelor dileme ale artei romanului este cea care l-a determinat pe Tolstoi să o plaseze pe Anna în trenul de St. Petersburg, cu un roman în mâini şi o fereastră ce dădea spre un decor care-i reflecta dispoziţia sufletească. Care să fi fost genul de roman din care ea să nu-şi poată desprinde privirea, genul de naraţiune care să-i capteze imaginaţia cu atâta putere,

---

1. Coleridge, *Biographia Literaria*, capitolul XIV, pp. 145-146, în *Arte poetice. Romantismul*, volum coordonat de Angela Ion, Editura Univers, Bucureşti, 1982.

încâ ea să nu-şi poată ridica ochii din carte? Nu vom şti niciodată. Însă pentru ca noi să pătrundem în peisajul locuit, cunoscut şi explorat de autor – şi pentru ca acesta din urmă să ne introducă acolo, împreună cu protagonista –, Anna trebuia să privească nu în carte, ci pe fereastra compartimentului. Prin privirea ei un întreg peisaj se desfăşoară pe dinaintea ochilor noştri. Trebuie să-i mulţumim Annei pentru că pătrundem în roman prin această privire – privirea ei – şi ne trezim în Rusia anilor 1870. Citim romanul *Anna Karenina* tocmai pentru că Anna nu a putut citi romanul pe care-l ţinea în mâini.

Epilog

În toamna anului 2008 Homi Bhabha mi-a telefonat de la Cambridge şi m-a întrebat dacă aş dori să ţin prelegerile Norton la Universitatea Harvard. După zece zile am luat prânzul împreună la New York pentru a stabili detaliile. Ideea generală a acestei cărţi îmi era deja formată în minte, dar nu şi capitolele ei. Ştiam care-mi sunt motivaţiile şi sentimentele şi ce anume voiam să realizez scriind-o.

Iată cum stă treaba cu sentimentele şi motivaţiile: cu puţin timp înainte de întâlnirea de la New York, terminasem romanul *Muzeul inocenţei*, care-mi luase zece ani de planificare şi patru ani de scris efectiv. Fusesem publicat în Istanbul şi eram extrem de încântat de felul în care îmi receptase romanul publicul turcesc, într-o perioadă de mari tulburări politice. *Muzeul inocenţei* părea o întoarcere la lumea ficţională şi personală a primului meu roman, *Cevdet Bei şi fiii*. Se asemănau nu doar prin cadru şi acţiune, ci şi prin formă – aceea a romanului tradiţional de secol XIX. Simţeam că parcursul meu de treizeci şi cinci de ani ca romancier, după multiple aventuri şi numeroase şi fascinante staţii intermediare, se constituia într-un cerc imens, ce mă adusese înapoi în punctul originar.

Dar, după cum ştim cu toţii, locul în care ne întoarcem nu este niciodată cel din care am pornit. De aceea era ca şi cum parcursul meu de scriitor conturase nu un cerc, ci bucla iniţială a unei spirale. Memoria mea păstra imaginea călătoriei literare pe care o făcusem şi eram dispus şi pregătit să vorbesc despre ea, ca un om care se întoarce dintr-un lung voiaj şi se pregăteşte bucuros pentru altul.

În ce priveşte scopurile mele în această carte, am vrut să vorbesc despre călătoria mea romanescă, opririle de-a lungul drumului, lecţiile pe care mi le-a oferit arta romanului, limitele pe care mi le-a impus, lupta cu ele, dar şi ataşamentul meu faţă de ele. În acelaşi timp, voiam ca prelegerile mele să fie mai degrabă un eseu sau o meditaţie asupra artei romanului decât o călătorie pe firul memoriei sau o discuţie despre evoluţia mea. Această carte reprezintă un tot unitar, ce cuprinde cele mai importante lucruri pe care le-am descoperit şi le ştiu despre roman. După cum se poate observa din dimensiunile cărţii, bineînţeles că nu e vorba de o istorie a romanului – deşi, în efortul de a înţelege arta romanului, mă refer uneori la evoluţia acestui gen literar. Însă scopul meu principal a fost de a explora efectele pe care le au romanele asupra cititorilor, modul în care creează romancierii şi felul în care se scriu romanele. Experienţa mea de cititor de romane şi cea de romancier se împletesc. Cea mai bună modalitate de a studia romanul este prin lectura marilor romane şi aspiraţia de a scrie la nivelul lor. Uneori îmi amintesc de adevărul din cuvintele lui

Nietzsche: înainte să vorbeşti despre artă, trebuie să încerci să creezi o operă de artă.

Prin comparaţie cu alţi romancieri pe care-i ştiu, mă consider mai degrabă interesat de teorie, aşadar citesc cu plăcere teorii ale romanului, iar acest interes s-a dovedit până la urmă util, căci după ce am împlinit cincizeci de ani, am început să predau la Universitatea Columbia. Această carte a fost însă scrisă pentru a-mi exprima propriile puncte de vedere asupra subiectului şi nu pentru a explora anumite probleme conceptuale ori pentru a polemiza cu alte teorii.

Perspectiva mea asupra lumii se armonizează bine cu concepţia mea actuală despre roman. La douăzeci şi doi de ani, când am mărturisit familiei, prietenilor şi cunoştinţelor că „Renunţ la pictură, vreau să devin romancier!" şi am început să lucrez serios la primul meu roman, toţi m-au avertizat, probabil pentru a mă proteja de un viitor deprimant (acela de a-mi dedica viaţa scrierii de romane într-o ţară cu un public restrâns): „Orhan, nimeni nu înţelege viaţa la douăzeci şi doi de ani! Aşteaptă să te maturizezi şi să înveţi câte ceva despre oameni şi lume – şi-apoi scrie-ţi romanul". (Credeau că vreau să scriu un singur roman.) Acele cuvinte m-au înfuriat şi am replicat: scriem romane nu pentru că am crede că înţelegem viaţa şi oamenii, ci pentru că simţim că înţelegem alte romane şi arta creării lor şi vrem să scriem într-un mod asemănător.

Acum, după treizeci şi cinci de ani, sunt mult mai înţelegător cu părerile de atunci ale cunoştinţelor mele.

În ultimii zece ani am scris romane cu scopul de a-mi transmite concepția despre viață, lume, lucrurile pe care le-am întâlnit şi locurile în care trăiesc. Aşa că şi în această carte am dat prioritate propriilor mele experiențe, însă în multe locuri mi-am descris punctul de vedere prin intermediul unor texte şi observații ale altora.

Comentariile mele de aici nu se limitează la stadiul pe care l-am atins în propria gândire. În aceste prelegeri vorbesc nu doar despre ideile despre arta romanului pe care le-am avut când am scris *Muzeul inocenței,* ci şi despre experiența şi cunoaşterea dobândite în urma romanelor scrise anterior.

Cevdet Bei şi fiii, pe care l-am început în 1974, urmează conservator şablonul romanelor realiste de secol XIX, cum ar fi *Casa Buddenbrook* sau *Anna Karenina.* Mai târziu, cuprins de avânt, m-am străduit să fiu modernist şi experimental. *Casa tăcerii,* al doilea roman al meu, dovedeşte influențe ce pornesc de la Faulkner până la Woolf ori de la noul roman francez până la romanul latino-american. (Spre deosebire de Nabokov, care negase orice influență în scrierile sale, consider că discutarea unor astfel de influențe cu un anumit grad de exagerare este nu doar eliberatoare, ci, în contextul de față, chiar instructivă.) Ca să folosesc o expresie veche, „mi-am găsit vocea interioară", lăsându-mă cucerit de autori ca Borges şi Calvino. Primul exemplu în acest sens este romanul istoric *Castelul alb.* În cartea de față am vorbit despre astfel de autori din perspectiva experiențelor mele personale. *Cartea neagră* este autobiografică, la fel ca primul

meu roman, dar în acelaşi timp este cu totul diferită, fiind prima lucrare în care-mi descopăr adevărata mea voce interioară. Am început să conturez această teorie a acțiunii pe care o discut aici în perioada în care scriam *Cartea neagră*. La fel, mi-am dezvoltat ideile despre aspectele vizuale ale narațiunii în timp ce scriam *Mă numesc Roşu*. În toate romanele mele am încercat să mobilizez imaginația vizuală a cititorului, aderând la crezul meu, conform căruia arta romanului funcționează – în ciuda unui contraexemplu uimitor ca Dostoievski – la nivel vizual. *Zăpada* m-a făcut să mă gândesc la intersectarea romanului cu politica, iar *Muzeul inocenței* mi-a format ideile despre reprezentarea realității sociale. Când romancierul se porneşte să scrie un nou roman, se foloseşte de experiența acumulată la romanele anterioare, iar cunoştințele dobândite din volumele scrise anterior îl ajută şi îl susțin. Dar în acelaşi timp el e complet singur, întocmai ca în momentul în care şi-a scris fraza de început a celui dintâi roman.

În octombrie 2009, înainte de întâlnirea cu Homi Bhabha de la New York, mă gândeam la două cărți care mi-ar putea servi ca model pentru aceste prelegeri. Prima era cea a lui E.M. Forster, *Aspecte ale romanului*, despre care eram convins că e depăşită. Era scoasă din programa departamentelor universitare de engleză şi exilată la programele de scriere creativă, unde scrisul este tratat ca meşteşug, nu ca un act spiritual şi filozofic. Însă după ce am recitit-o, am considerat că reputația ei trebuia reanimată. Cealaltă carte la care mă gândeam era *Teoria romanului*, scrisă de

criticul şi filozoful maghiar György Lukács înainte de a deveni marxist. Această lucrare nu este neapărat o teorie detaliată a romanului, ci mai degrabă un eseu filozofic, antropologic şi surprinzător de poetic, care încearcă să înţeleagă motivul pentru care umanitatea simte nevoia spirituală a unei oglinzi (realizate la comandă!) cum e romanul. Mi-am dorit dintotdeauna să scriu o carte în care, vorbind despre arta romanului, să mă lansez într-o discuţie profundă despre întreaga umanitate şi în special despre omul modern.

Primul mare scriitor care şi-a dat seama că putea discuta despre întreaga umanitate vorbind despre el însuşi a fost, firește, Montaigne. Datorită acestei metode a lui – şi multor altora dezvoltate de romanul modern, începând cu tehnica punctului de vedere creată la începutul secolului XX –, noi, romancierii, am înţeles, cred, că sarcina noastră esenţială este aceea de identificare cu personajele descrise. În cartea aceasta m-am încrezut în optimismul lui Montaigne, un optimism bazat pe convingerea că, dacă vorbesc deschis şi sincer despre propria mea experienţă de romancier şi modalităţile personale de scriere şi lectură a romanelor, atunci exprim perspectiva tuturor romancierilor şi a artei romaneşti în general.

Însă, aşa cum există limite ale capacităţii noastre de identificare cu personajele diferite de noi înşine şi ale gradului în care personajele noastre autobiografice pot reprezenta întreaga umanitate, ştiu că există şi o limită a optimismului meu de eseist şi autor de texte non-ficţionale. Când Forster şi Lukács au vorbit despre arta romanului, nu au subliniat faptul că

perspectiva lor era una eurocentrică, de început de secol XX, deoarece acum o sută de ani arta romanului era una exclusiv europeană – ori occidentală. Azi genul numit roman este utilizat în întreaga lume. Modul remarcabil în care acesta s-a răspândit constituie un subiect constant de discuție. În ultimii o sută cincizeci de ani romanul a marginalizat formele literare tradiționale în fiecare țară în care a pătruns, devenind forma dominantă, printr-un proces paralel cu crearea statelor naționale. Aşa se face că acum în orice colț al lumii marea majoritate a celor care vor să se exprime prin literatură scriu romane. Cu doi ani în urmă, editorii mei din Shanghai mi-au mărturisit că primeau anual zeci de mii de manuscrise ale unor scriitori tineri – erau atât de multe, încât le era imposibil să le citească pe toate. Cred că situația este aceeaşi în întreaga lume. Comunicarea prin literatură, înăuntrul sau în afara granițelor Occidentului, se realizează cu precădere prin roman. Probabil că acesta este motivul pentru care romancierii contemporani consideră că poveştile şi personajele create de ei au o capacitate redusă de a reprezenta întreaga umanitate.

Tot astfel, şi eu sunt conştient că experiența mea de romancier îmi permite să vorbesc doar parțial în numele tuturor romancierilor. Sper că cititorii vor lua în considerare faptul că această carte a fost scrisă din perspectiva unui scriitor autodidact, maturizat în Turcia anilor 1970, într-o cultură cu o tradiție extrem de slabă în scrierea şi citirea romanelor, şi care a decis să devină romancier citind cărțile din biblioteca

tatălui său şi orice altceva îi pica în mână, dar, practic, bâjbâind în întuneric. În acelaşi timp, cred că observaţiile mele legate de modul în care vizualizăm cuvintele şi le transformăm în propria noastră imaginaţie nu derivă doar din afecţiunea mea pentru pictură. Consider că ele evidenţiază o trăsătură fundamentală a artei romanului.

Pe la douăzeci şi ceva de ani, când am citit pentru prima dată eseul lui Schiller care a inspirat această carte, voiam să devin un scriitor naiv. Pe vremea aceea, în anii 1970, cei mai populari şi mai influenţi romancieri turci scriau romane semi-politice şi semi-poetice, care se desfăşurau într-un decor rural, în tot felul de sătulețe. În acea perioadă a deveni un scriitor naiv ale cărui poveşti să se petreacă în oraşe, în Istanbul, părea un obiectiv greu de atins. De când ţin aceste prelegeri la Harvard, am fost întrebat în mod repetat: „Domnule Pamuk, vă consideraţi un romancier naiv ori unul sentimental?" Aş vrea să subliniez faptul că, din punctul meu de vedere, situaţia ideală este aceea în care romancierul poate fi în acelaşi timp şi naiv, şi sentimental.

Pe la sfârşitul anului 2008 am citit foarte mult în biblioteca Butler a Universităţii Columbia despre personajul ficţional şi teoria acţiunii. Ulterior am scris majoritatea acestor prelegeri bazându-mă pe ceea ce îmi aminteam din alte cărţi şi surse. În 2009, după ce zborurile către Rajasthan fuseseră anulate din cauza crizei economice globale, am pornit la drum împreună cu Kiran Desai, într-o maşină închiriată, de-a lungul deşertului în nuanţe aurii dintre Jaisalmer şi

Jodhpur. Pe drum, în căldura deşertului, am recitit eseul lui Schiller şi am avut viziunea – aproape mirajul – acestei cărţi. Mi-am scris prelegerile în Goa, în Istanbul, în Veneţia (când predam la Universitatea Ca' Foscari), în Grecia (într-o casă închiriată, faţă în faţă cu insula Spetses) şi în New York. Au căpătat forma finală în biblioteca Widener a Universităţii Harvard şi în casa plină de cărţi de la Cambridge a lui Stephen Greenblatt. Prin comparaţie cu romanele mele, această carte s-a conturat destul de uşor – probabil pentru că am decis să păstrez un ton conversaţional. Deseori îmi scoteam carnetul de notiţe în aeroporturi, hoteluri sau cafenele (cel mai bine îmi amintesc de Métropole, o cafenea din Rouen-ul lui Flaubert, unde Sartre şi Beauvoir obişnuiau să se întâlnească în anii 1930) şi mă adânceam în subiect, adăugând vesel şi fără efort câteva paragrafe într-o singură oră. Singura provocare a constituit-o limitarea fiecărei prelegeri la aproximativ cincizeci de minute. Atunci când scriu un roman, dacă îmi vin idei care ar îmbogăţi textul, pot extinde oricând un capitol. Însă limita de tip impusă acestor prelegeri m-a constrâns să devin cel mai neîndurător critic şi editor al propriilor mele scrieri.

Aş vrea să le mulţumesc lui Nazim Dikbaş, prietenul şi traducătorul meu, lui Kiran Desai, care a citit ulterior traducerea în engleză, oferindu-mi sfaturi preţioase, lui David Damrosch, care a citit toate cărţile din lume şi ale cărui nenumărate sugestii mi-au întărit argumentaţia, şi lui Homi Bhabha, a cărui ospitalitate m-a făcut să mă simt la Cambridge ca acasă.

Indice

A

Abisul (Yourcenar) – 111
Abu Nuwas – 40
acțiune – 61, 68, 75, 169; ~ ca distribuție a unităților narative – 69, 70; personaje răspunzătoare de ~ – 58; *vezi și* narațiune
Allston, Washington – 89
anecdote – 130, 142
Anglia, ascensiunea romanului în – 35
Anna Karenina, (Tolstoi) – 54, 66-67, 91, 151; ~ ca roman realist – 156; cunoașterea vieții și ~ – 146; ediția adnotată a lui Nabokov – 107; experiențe senzoriale în ~ – 42-43; peisajul romanului și ~ – 12-13, 65; timpul obiectiv în ~ – 73-74; *vezi și* Karenina, Anna (personaj ficțional)
araba (limba) – 53
Aristotel – 70
Ars poetica (Horațiu) – 81-82
artă – 19, 34-35, 57, 92; *vezi și* pictura peisagistică, analogia cu romanul ~
Aspecte ale romanului (Forster) – 29, 56, 157
atmosfera romanului – 11-12, 22
Auden, W.H. – 86
Austen, Jane – 54
autenticitate – 7, 50, 105-106, 115
autobiografii – 50, 51, 62, 78, 102, 134
Avarul (Molière) – 55

B

Bahtin, Mihail – 143
Balada bătrânului marinar (Coleridge) – 78

Balzac, Honoré de – 93-95, 106, 121
Barnes, Julian – 142
Bartleby, copistul (Melville) – 131
basme – 9
Baudelaire, Charles – 90
Bătrânul (Faulkner) – 140
bârfa – 40, 54, 59
Beauvoir, Simone de – 161
Benjamin, Walter – 57
Bernhard, Thomas – 121
Bhabha, Homi – 153, 157, 161
Bihzad – 83
Bildungsroman („romanul formării") – 29-30
biografii – 9, 38-39, 80
Biographia Literaria (Coleridge) – 78, 150
Borges, Jorge Luis – 48-49, 115, 156; ~ despre *Ulise* – 123; Faulkner tradus de ~ – 142; *Moby Dick* şi ~ – 131-132, 135, 143, 144
Bourdieu, Pierre – 117, 118-119
Bovary, doamna (personaj ficțional) – 43, 56
Broch, Hermann – 113
Brod, Max – 48-49
Bufnița oarbă (Hedāyat) – 36
Bulgakov, Mihail – 36
Butor, Michel – 22

C
Cabrera Infante, Guillermo – 142
cadrul romanului – 58, 70, 93
Cahill, James – 64
Calvino, Italo – 115, 142, 144, 156
Carpaccio, Vittore – 83
Cartea neagră (Pamuk) – 40, 116, 122, 143, 156-157
Cartea regilor (Firdousi) – 77
Casa Buddenbrook (Mann) – 156
Casa tăcerii (Pamuk) – 156
Castelul alb (Pamuk) – 113, 156
Ce este un autor? (Foucault) – 40
Çelebi, Evliya – 54
centrul secret al romanului – 22, 23, 26-30; ~ ca viziune profundă asupra vieții – 129; cititorii şi ~ – 130-131, 149; critica literară şi ~ – 141; dificultatea formării percepției ~ – 59; experiența

senzorială şi ~ – 41-43; ~ în *Demonii* – 133-134; ~ la *Război şi pace* – 136-137; ~ la *Ulise* – 138; *Moby Dick* şi ~ – 132-133, 135; plăcerea de a căuta ~ – 50, 142-143; procesul scrierii şi ~ – 136, 148-149; romane „est-occidentale" turceşti – 113-114; romanele de gen şi ~ – 134-135; sensul vieţii şi ~ – 146-147; timpul obiectiv şi ~ – 73
Cervantes, Miguel de – 16, 22, 67
Cevdet Bei şi fiii (Pamuk) – 106, 153, 156
Cina cea de taină (Leonardo da Vinci) – 87
cititori: analogia ~ cu şoferul – 15; centrul secret al romanului şi ~ – 130-131, 145; cinefilii comparaţi cu ~ – 38-39; detaliile romanului şi ~ – 49; experienţa de viaţă a ~ – 44; identificarea ~ cu personajele – 66, 91, 96, 119-120; imaginaţia ~ – 105, 107-108, 121; înţelegerea ficţiunii şi ~ – 33-34; ~ naivi – 21, 23, 45, 50, 96, 120, 143; procesul scrierii şi ~ – 144; sensibilitate „naivă" şi ~ – 16; ~ sentimental-reflexivi – 26, 51, 120, 132-133; sentimentul de insuficienţă în lectura romanelor – 105, 106, 108, 109; ~ şi credinţa în naraţiune – 25
clase de mijloc – 110
Coetzee, J.M. – 114
colaj, tehnică – 142
Coleridge, Samuel Taylor – 18, 65, 78, 89, 149-150
colocvialisme – 111, 113, 114
Confesiuni (Rousseau) – 40, 48
Conrad, Joseph – 74, 139
conversaţie – 22, 27; experienţa senzorială a protagoniştilor şi ~ – 44-45; ~ în romanele istorice – 114-115; memorie şi ~ – 10, 11;

romanul ca arhivă şi ~ – 111
Corbul (Poe) – 78
„corelativ obiectiv" – 89-90
Cortázar, Julio – 142
Crawford, Marion Ayton – 94
Crima din Orient Express (Christie) – 148
critica literară – 60
cultură, diferenţe de – 61, 63
cunoaştere – 146, 157; centrul ascuns al romanului şi ~ – 27-29, 30; imaginaţie verbală şi ~ – 76
cuvinte – 60, 68; calitatea de arhivă a romanului şi ~ – 110-111; imagini şi ~ – 81; ~ la poetul naiv – 18; ~ la protagonişti (personaje) – 53; jocuri de cuvinte – 77, 113; romanul ca peisaj şi ~ – 11; scriitori verbali şi ~ – 77; ~ transformate în imagini – 22-23, 88, 89-90, 95, 98-99, 108; vizualizarea şi ~ – 10, 11, 79, 85-86
Cuvintele (Sartre) – 62

D
Dacă într-o noapte de iarnă un călător (Calvino) – 142
Damrosch, David – 161
Dante Alighieri – 16
David Copperfield (Dickens) – 65
deconstructivism – 142
decor (al romanului) – *vezi* peisajul romanului
Defoe, Daniel – 32-33, 34, 36, 37
Demonii (Dostoievski) – 77, 120, 133-134, 148
Desai, Kiran – 160, 161
descrieri – 22, 27
detaliile romanului – 11, 44, 48; acţiune şi ~ – 75; analogia cu pictura şi ~ – 98, 99; autenticitatea ~ – 50; centrul secret al romanului şi ~ – 26, 41; experienţă senzorială şi ~ – 45; experienţe de viaţă şi ~ – 28, 38, 42, 46-47, 50; ~ în *Anna Karenina* – 67; memorie şi ~ – 25-26; timpul şi ~ – 83-85
Dick, Philip K. – 135
Dickens, Charles – 66, 121

dicționare – 95
Diderot, Denis – 143
diferențe de clasă socială – 61, 63, 118-119, 124, 126
diferențe de gen – 61, 63
digresiuni – 71, 142, 143
Dikbaş, Nazim – 161
Doamna Bovary (Flaubert) – 57
Doamna Dalloway (Woolf) – 139
Don Quijote (Cervantes) – 19, 33, 57, 65, 57, 107
Don Quijote (personaj ficțional) – 57, 67
Dostoievski, Feodor – 55, 76-77, 133, 136; arta romanului şi ~ – 150; centrul romanului şi ~ – 134, 148; Tolstoi comparat cu ~ – 76-77
Dürer, Albrecht – 16

E

Eco, Umberto – 40
Educația sentimentală (Flaubert) – 30, 94-95
ekphrasis – 85-87
Ekrem, Recaizade Mahmut – 113-114
Eliot, George – 114
Eliot, T.S. – 89, 91
enciclopedii – 29, 95
engleză (limba) – 16, 121
epopee (poem epic) – 110
eurocentrism – 159
Europa – 36, 57, 92

F

fantezii – 22, 23, 24, 27
Faulkner, William – 74, 113, 138-140, 156
ficțiunea şi ficționalitatea – 30, 33, 141; autorii neoccidentali şi ~ – 36-37; conceptul occidental de ~ – 35; confuzia între realitate şi ~ – 41, 46; industria filmului şi ~ – 34, 38; metafizica ~ – 115; relația scriitor-cititor şi ~ – 33-34, 49
filme (cinema) – 9, 37-39, 100-101
Filozofia compoziției (Poe) – 78
filozofie – 28, 56, 136
Finding the Center („Descoperirea centrului", Naipaul) – 134

Finnegans Wake (Joyce) – 148
Firdousi – 77
Fiu de slujnică (Strindberg) – 102
Fizica (Aristotel) – 70, 71-72
Flaubert, Gustave 30, 161; căutarea cuvântului potrivit (*le mot juste*) – 81; identificarea ~ cu doamna Bovary – 43; obiecte descrise de ~ – 95
Foc palid (Nabokov) – 142
fonograf – 111
formaliştii ruşi – 69
Forster, E.M. – 29, 56, 58, 132, 157, 158
fotografie – 35, 87
Foucault, Michel – 40
franceză (limba) – 114, 121
Frank, Joseph – 133
Franţa – 35, 43
Fraţii Karamazov (Dostoievski) – 55-56

G

Gautier, Théophile – 90
germană (limba) – 16, 17
Ghete ţărăneşti (Van Gogh) – 99
Goethe, Johann Wolfgang – 16, 20, 87, 125, 128
Goriot, Moş (personaj ficţional) – 56
Greenblatt, Stephen – 161
gust (simţul) – 79; 106, 111

H

Habermas, Jürgen – 48
Hakmen, Roza – 117
Hamlet (personaj ficţional) – 57; „Hamlet" (eseu de T.S. Eliot) – 89
Handke, Peter – 114
Hedāyat, Sādegh – 36
Heidegger, Martin – 99, 105
Highsmith, Patricia – 135
Homer – 54, 77, 82, 86
Horaţiu – 81-82, 99, 145
Hudson, Stephen – 98
Hugo, Victor – 102, 141
Huyssen, Andreas – 85

I

Iliada (Homer) – 86
image juste, l' (imaginea potrivită) – 81, 100, 109
imaginaţie – 8, 11, 33, 44, 99, 146; caracter şi ~ – 57-58; centrul

romanului şi ~ – 23; experienţa senzorială şi ~ – 48, 49; experienţele de viaţă şi ~ – 68; ficţiunea şi ~ – 32; ~ independentă de realitate – 47; ~ la cititori – 105, 121; ~ la romancieri – 132; limbajul cotidian şi ~ – 112; logica în opoziţie cu ~ – 31; represiunea statului şi ~ – 35-37; ~ verbală – 76-79; ~ vizuală – 76-79, 80-81, 85
In a Free State („Într-un stat liber", Naipaul) – 142
India, industria cinematografică din – 38
Institutul pentru Reglementarea Timpului (*Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, Tanpınar) – 36
Insuportabila uşurătate a fiinţei (Kundera) – 142
Iser, Wolfgang – 40
Islamul şi musulmanii – 48, 100-101
Istanbul (Pamuk) – 46
Istanbul, oraşul – 10, 39, 86, 161; artă şi cinema în ~ – 100-101; scriitori francezi în ~ – 90; spaţiul muzeal al lui Pamuk în ~ – 103; turismul în ~ – 119
istorie – 63, 73, 75, 111-112, 142; ~ în *Război şi Pace* – 136-137; orgoliul în muzee şi ~ – 116

Î

În căutarea timpului pierdut (*A la recherche du temps perdu*; Proust) – 38, 97-98, 118, 141, 146

J

James, Henry – 97, 100, 114, 115, 139
Jones, Tom (personaj ficţional) – 56
Joyce, James – 73, 74, 113, 123, 138
judecată morală – 24-25, 149
Julie sau Noua Heloise (Rousseau) – 40

K

Kafka, Franz – 12, 48-49
Karamazov, Ivan (personaj ficţional) – 56, 57

Karenina, Anna (personaj ficțional) – 15, 44, 56, 71, 73, 150-151; adnotările lui Nabokov şi ~ – 73; cunoaşterea dobândită din experienţa cotidiană şi ~ – 24; identificarea cititorului cu ~ – 42-43, 66-67; peisajul romanului şi ~ – 12-14, 65, 74-75; privirea la ~ – 151; transformarea cuvintelor în imagini şi ~ – 90; vezi şi *Anna Karenina* (Tolstoi)
Kayîp zamanîn izinde (*În căutarea timpului pierdut*, traducerea în turcă) – 118
Kubla Khan (Coleridge) – 18
Kundera, Milan – 114, 142

L
Lady Macbeth of Mstensk (Leskov) – 57
Laocoon. Despre limitele picturii şi ale poeziei (Lessing) – 82
Le Carré, John – 135
Lem, Stanislaw – 135
Leonardo da Vinci – 87
Leskov, Nikolai – 57
Lessing, Gotthold Ephraim – 82-83
literatura – 19, 57-58; comunicarea prin ~ – 159; diferenţele ~ faţă de pictură – 81-83; ~ experimentală – 144; hegemonia literaturii occidentale – 58; poezie şi ~ – 19-20; ~ universală – 46; ~ vizuală şi verbală – 78; *vezi şi* romane
Llosa, Mario Vargas – 142
logica carteziană – 31, 145-146
Logodnicii (Manzoni) – 141
Lolita (Nabokov) – 69
Lukács, György – 91, 158

M
Macbeth (Shakespeare) – 57
Maestrul şi Margareta (Bulgakov) – 36
Mann, Thomas – 17, 30, 114, 136, 150
Manzoni, Alessandro – 141

Márquez, Gabriel García – 113
masnavis (poveşti în versuri) – 53
Mă numesc Roşu (Pamuk) – 77, 86, 115, 157
Mănăstirea din Parma (Stendhal) – 124
Mătuşa Julia şi condeierul (Vargas Llosa) – 142
Melville, Herman – 131
memorie (amintiri) – 11, 15, 23, 26, 79, 104
memorii – 34, 80, 88, 111
Memoriile lui Hadrian (Yourcenar) – 111
metafizică – 136
metaliteratură – 34
Metamorfoza (Kafka) – 12
mimesis – 99
The Miraculous Years („Anii miraculoşi", Frank) – 133
miros (simţul) – 79, 105, 106, 111
Mizerabilii (Hugo) – 141
Moby Dick (Melville) – 33, 131-132, 135, 143, 144
modernism – 126, 156
Molière - 55
monolog interior – 113, 139
Montaigne, Michel de – 158
Moş Goriot (Balzac) – 93-94
Muntele vrăjit (Mann) – 30, 146
muzee: politică şi ~ – 124-127; romane şi ~ – 29, 30, 103-105, 109; simţul diferenţei şi ~ – 117-124; simţul propriei valori şi ~ – 110-117
Muzeul inocenţei (Pamuk)- 31-32, 37, 39, 122, 153; arta romanului şi ~ – 156; obiecte care au inspirat scrierea romanului ~ – 103-105; reprezentarea realităţilor sociale şi ~ – 157; teoria atomistă a lui Aristotel şi ~ – 70

N

Nabokov, Vladimir – 69, 73, 107, 142, 156
Naipaul, V.S. – 114, 134, 142
Nana (Zola) – 91
Naomi (Tanizaki) – 36
naraţiune – 22, 30; artificiul tehnicilor narative – 72; centrul romanului şi

~ – 28; încrederea în ~ – 25; momentele semnificative ca „terminații nervoase" ale ~ – 69, 70, 71, 102; plăcerea și puterea ~ – 24; teoriile formaliste ale ~ – 69; ~ tradițională *versus* romane – 52-53, 90-91; *vezi și* acțiune
Narațiune sau descriere? (Lukács) – 90-91
natura: poezia naivă și ~ – 17-18
natura umană – 55, 120
Nerval, Gérard de – 7, 90, 93
Nietzsche, Friedrich – 155
Norton, prelegerile – 19, 40, 153
nouveau roman (noul roman) – 22, 156

O

O călătorie sentimentală (Sterne) – 16
O istorie a lumii în 10½ capitole (Barnes) – 142
O iubire a lui Swann (Proust) – 141
O mie și una de nopți – 141
O poveste cu o trăsură (Ekrem) – 113-114
obiecte – 7, 9-10, 30, 60, 117; actul narațiunii și ~ – 22; bogăția materială a lumii occidentale – 92-93; ~ ca funcții ale sentimentelor personajelor – 75; calitatea de arhivă a romanelor și ~ – 111; centrul secret al romanului și ~ – 28, 130; ~ din mediul urban al Istanbulului – 103-105; ~ în romanele istorice – 134-135; ~ în universul lui Balzac – 94-95; ~ în universul lui Tolstoi – 77; memorie și ~ – 15; obiectivitatea autorului și ~ – 95-96; peisajul romanului și ~ – 91; sentimentele personajelor și ~ – 96
Occident – 35, 60, 101, 113, 124, 159
Odiseu (erou homeric) – 54

Oraşele invizibile (Calvino) – 142
Ortega y Gasset, José – 22

P

Parla, Jale – 114
Pe patul de moarte (Faulkner) – 139
Perec, Georges – 96, 142
persană (limba) – 53
personaje literare – 27, 30, 52-54, 58; ~ autobiografice – 158; ~ ca „tipuri" sociale – 56; compasiunea romancierului faţă de ~ – 100; experienţa senzorială exprimată prin ~ – 42; ficţionalitatea ~ – 32-33; identificarea cititorului cu ~ – 119-120; ~ în peisajul romanului – 64-65; ~ în romanele istorice – 53; perspectivă narativă şi ~ – 97; scrierea romanelor şi ~ – 58-59, 132; Shakespeare şi personajul ficţional modern – 55; unicitatea ~ – 60; *vezi şi* ficţiune şi ficţionalitate; protagonişti (personaje)
Pevear, Richard – 13
pictura peisagistică: abordarea naivă şi abordarea sentimentală – 20-21; centrul secret al romanului şi ~ – 27, 64, 141, 145, 149; detalii şi ~ – 97-99; emoţiile protagoniştilor şi ~ – 91; experienţa senzorială şi ~ – 79-80; peisajele chinezeşti – 14, 64, 73; perspectivă imaginară – 64; romanul de atmosferă şi ~ –22; şi analogia cu romanul – 9, 11, 13-14, 74-75; timpul şi ~ – 73-74, 83-85; vizualizarea şi ~ – 80-81
pictura renascentistă – 34-35
Poe, Edgar Allan – 78
poezie – 9, 19-20, 24, 72, 88; credinţa în nemurirea

~ – 116; *ekphrasis* şi ~ – 85; ~ epică (epopee) – 41, 90; ~ înlocuită sau marginalizată de roman – 34, 150; ~ naivă – 16-18, 19; peisajul spiritual interior şi ~ – 90; pictura şi ~ – 81-82, 83; ~ sentimentală – 18-19
politica şi romanele – 124-128, 157
postmodernism – 115
Potirul de aur (James) – 97, 100
Povestea lui Genji (Murasaki) – 33
pozitivism – 56
programe de scriere creativă – 157
protagonişti (personaje) – 10, 27; acţiune şi ~ – 70; ~ ca entităţi complexe – 55-56; ~ conturate prin situaţii de viaţă – 60-61; experienţele senzoriale ale ~ – 44, 67; gânduri şi senzaţii ale ~ – 76; ~ în *Bildungsroman* – 30; judecata morală a cititorului asupra ~ – 24-25; peisajul (decorul) romanului şi ~ – 14, 15, 65; perspectiva ~ – 53, 61, 96; raportul romancierului cu ~ – 33, 106-107; statutul social al ~ – 95; timpul perceput de ~ – 71-72, 73; *vezi şi* personaje literare
Proust, Marcel – 38, 74, 95, 112, 120, 136; arta romanului şi ~ – 150; despre roman ca tablou – 97; traducerea în turcă a lui ~ – 117-118
proză – 24, 78
psihologie – 58, 66, 89, 136

R

Rabelais, François – 142, 143
Rastignac (personaj ficţional) – 106
Război şi pace (Tolstoi) – 11, 73, 114, 136-138, 141
realitate – 24, 47; artificialitatea

textului şi ~ – 16; ~ ca „oglindă" a scriitorului – 44-46; cunoaşterea experienţei cotidiene şi ~ – 24; ficţiunea confundată cu ~ – 41; imaginaţia împletită cu ~ – 32-33, 48; pictura ca *mimesis* şi ~ – 99; poezie sentimentală şi ~ – 18; romanele ca înlocuitor al ~ – 7
religie – 28, 29, 136, 145
reprezentare – 124-125, 141
Revoluţia Industrială – 92
Robbe-Grillet, Alain – 22, 96
Robinson Crusoe (Defoe) – 32-33, 49
romancieri – 13, 44, 64; ~ americani – 125, 128; analogia cu şoferii – 15; centrul secret al romanului şi ~ – 129-131, 132-133, 136-137; crearea personajului şi ~ – 58-59, 68; ~ din afara spaţiului occidental – 35-37, 40, 125-126; experienţele senzoriale ale ~ – 46-47, 48; experienţele vieţii reale şi ficţiunea – 34, 49; *image juste* (imaginea potrivită) şi ~ – 81, 100, 109; imaginaţia cititorului anticipată de ~ – 109, 122-123; ~ latino-americani – 142; latura naivă a ~ – 20-21, 62-63, 69, 143; latura sentimental-reflexivă a ~ – 21, 62-63, 69, 143; „marca" ~ – 41, 46; personaje identificate cu ~ – 32, 39, 132-133, 136-137; procesul scrierii şi ~ – 148-149; propria înţelegere a ~ – 68; sensibilitate „naivă" şi ~ – 16; ~ turci – 20, 160; vizualizarea şi ~ – 80-82
romane cavalereşti – 22, 107
romane de aventuri – 22

romane de spionaj – 22, 135
romane erotice – 110
romane fantastice – 44, 150
romane filozofice – 44
romane istorice – 44, 53, 111, 114, 156
romane literare (moderne) – 22, 52, 135, 138, 146-147, 148
romane polițiste – 22, 105, 134-135, 146
romane realiste – 45, 156
romane sentimentale (de dragoste) – 22, 44, 105, 134
romane științifico-fantastice – 44, 105, 134
romantism – 18
romanț medieval – 27
Romanul ca spectacol (Calvino) – 144
romanul; ~ balzacian – 20; ~ ca formă literară dominantă – 150, 159; ~ ca produs al artei și al meșteșugului – 59; calitatea de arhivă a ~ – 111; credința în nemurirea ~ – 116-117; ~ de gen – 22, 44, 105, 113-114, 134-135; dimensiunea ~ – 26; industria cinematografică influențată de ~ – 34-35; lumile din interiorul ~ – 9-11; operațiunile mentale la lectura ~ – 22-26; plăcerea citirii ~ – 14, 33-34, 50; poezia și ~ – 72; raportul dintre realitate și ~ – 7-8; simțul autenticității și ~ – 105-106; ~ turcesc – 113-114; viața clasei de mijloc ca subiect al ~ – 43, 110; *vezi și* literatura; muzee și romane; pictura peisagistică și analogia cu romanul
„romanul est-occidental" – 113
Roșu și negru (Stendhal) – 13-14, 91-92, 93
Rousseau, Jean-Jacques – 39, 48
Russell, D.A. – 82

S

Sartre, Jean-Paul – 62, 96, 161

Schiller, Friedrich: ~ despre naivitatea lui Goethe – 20, 125, 128; ~ despre poezia naivă şi sentimentală – 16-20, 56, 58, 143, 144, 160, 161; ~ despre psihologie şi literatură – 135
Scott-Moncrieff, C.K. – 98
Scutul lui Ahile (Auden) – 86
sensul vieţii – 28, 30, 112, 135, 136, 137, 138, 146
sexualitate – 40
sfera publică – 48
Shakespeare, William – 16, 55, 65, 66
societate închisă – 36, 52
spaniolă (limba) – 142
spaţiu – 82, 83, 84, 122
Statele Unite ale Americii – 59, 125
Stendhal – 13, 91, 92-93, 121, 124, 127, 136
Sterne, Laurence – 16, 142-143
stil – 20, 27, 45, 60
Strindberg, August – 102
Sue, Eugène – 141
sunete – 22, 79, 105, 111
Sylvie (Nerval) – 93

Ş

Şklovski, Viktor – 69
Şoray, Türkan – 38
Şotron (Cortázar) – 142
ştiinţă – 56, 58, 142

T

tablouri – *vezi* pictura peisagistică şi analogia cu romanul
tactil (simţul) – 79
Tanizaki, Junichiro – 36
Tanpınar, Ahmet Hamdi – 36
teatru – 77
tehnici ale romanului – 20, 37, 67-68; centrul secret al romanului şi ~ – 138, 139, 140; punctul de vedere – 158
tehnici de reproducere – 35, 87
Teoria romanului (Lukács) – 157-158
textul, relaţia cititorului cu – 25
textură – 60
timp – 30, 68, 141; categoria kantiană de ~ – 82; centrul

secret al romanului şi ~ – 130; diferenţele dintre literatură şi pictură – 82-85; ~ în literatura modernistă – 74; muzeele şi ~ – 122; ~ obiectiv – 72-74; percepţia subiectivă a ~ – 72, 74; teoria atomistă a lui Aristotel şi ~ – 70, 71-72, 83, 121
Tolstoi, Lev – 11, 12, 90, 107, 136; arta romanului şi ~ – 150; ~ despre procesul scrierii – 149; despre sensul vieţii la ~ – 28; Dostoievski comparat cu ~ – 76-77; prezentarea Annei Karenina – 66-67; romanul turcesc şi ~ – 114; scrierea romanului *Război şi pace* – 136-137; timpul în *Anna Karenina* – 73-74; universul senzorial al lui ~ – 43
Ton şi limbaj în romanul istoric (Yourcenar) – 111
Tooke, Adrianne – 95
traduceri şi traducători – 114, 161; *Anna Karenina* – 13; *În căutarea timpului pierdut* – 98, 117, 118; *Moş Goriot* – 94-95
Trei tigri trişti (Cabrera Infante) – 142
Tristram Shandy (Sterne) – 143
turcă (limba) – 53, 114, 117
Turcia – 31, 88, 125, 126, 159; industria filmului în ~ – 38; perioada otomană – 114-115
Twist, Oliver (personaj ficţional) – 56

U

Über naïve und sentimentalische Dichtung („Despre poezia naivă şi sentimentală", Schiller) – 16-20
Ulise (Joyce) – 73, 119-120, 123, 138
Updike, John – 140
urdu (limba) – 53

V

Valurile (Woolf) – 139, 146
Van Gogh, Vincent – 99

Vechi maeştri (Bernhard) – 121
Vedere din Delft (Vermeer) – 98
Vermeer, Jan – 98
Viaţa: manual de întrebuinţare (Perec) – 142
viaţa privată – 46, 48
viaţa şi experienţa cotidiană – 24, 28, 115
vise – 7-8
vizualizare – 11, 13, 81, 121
Volokhonsky, Larissa – 13

W

Ward, doamna Humphry – 139
Wild Palms, The („Palmierii sălbatici", Faulkner) – 140, 142
Woolf, Virginia – 74, 113, 136, 139, 156
Wordsworth, William – 150
Wunderkammern (cabinete de curiozităţi) – 110

Y

Yourcenar, Marguerite – 111-112, 114, 115

Z

Zăpada (Pamuk) – 18, 127, 157
Zgomotul şi furia (Faulkner) – 139
Zola, Emile – 91, 95

Cuprins

1. Ce se petrece în mintea noastră
atunci când citim un roman 7
2. Domnule Pamuk, toate acestea
vi s-au întâmplat chiar dumneavoastră? 31
3. Personaj literar, acțiune, timp 52
4. Cuvinte, imagini, obiecte 76
5. Muzee şi romane 103
a. Simțul propriei valori 110
b. Simțul diferenței 117
c. Politica 124
6. Centrul 129
Epilog 153
Indice 163